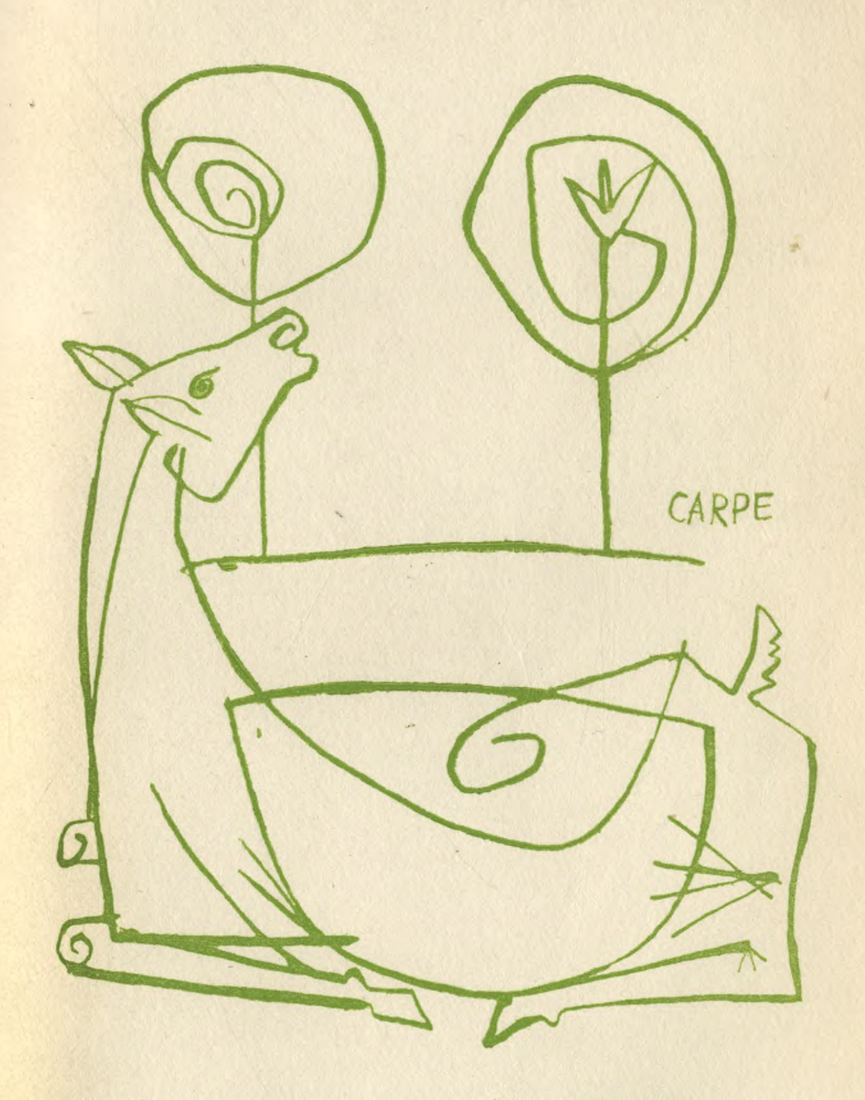
CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS



MADRID 87
MARZO, 1957

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

Revista Mensual de Cultura Hispánica

FUNDADOR
PEDRO LAIN ENTRALGO

DIRECTORES
MARQUES DE VALDEIGLESIAS
LUIS ROSALES

SECRETARIO
ENRIQUE CASAMAYOR

87

DIRECCIÓN Y SECRETARÍA
LITERARIA

Avda. de los Reyes Católicos.
Instituto de Cultura Hispánica.
Teléfono 24 87 91

MADRID

CORRESPONSALES DE VENTA DE EDICIONES MUNDO HISPANICO

ARGENTINA: Eisa Argentina, S. A. Araoz, núm. 864. *Buenos Aires.*—BOLIVIA: Gisbert y Cía. Librería La Universitaria. Casilla núm. 195. *La Paz.*—BRASIL: Fernando Chinaglia. Distribuidora, S. A. Avenida Vargas, núm. 502, 19 andar. *Río de Janeiro.*—Consulado de España en *Bahía.*—COLOMBIA: Librería Hispania. Carrera 7.ª, núms. 19-49. *Bogotá.*—Carlos Climent. Instituto del Libro. Calle 14, números 3-33. *Calí.*—Unión Comercial del Caribe. Apartado ordinario núm. 461. *Barranquilla.*—Pedro J. Duarte. Selecciones. Maracaibo, núms. 47-52. *Medellín.* Abelardo Cárdenas López. Librería Fris. Calle 34, núms. 17-36-40-44. Santander. *Bucaramanga.*—COSTA RICA: Librería López. Avda. Central. *San José de Costa Rica.*—CUBA: Oscar A. Madiedo. Presidente Zayas, núm. 407. *La Habana.*—REPÚBLICA DOMINICANA: Instituto Americano del Libro. Escofet Hermanos. Arzobispo Nouel, núm. 86. *Ciudad Trujillo.*—CHILE: Inés Mújica de Pizarro. Casilla número 3.916. *Santiago de Chile.*—ECUADOR: Selecciones, Agencia de Publicaciones. Nueve de Octubre, núm. 703. *Guayaquil.*—Selecciones, Agencia de Publicaciones. Venezuela, núm. 589, y Sucre, esquina. *Quito.*—REPÚBLICA DE EL SALVADOR: Librería Cultural Salvadoreña, S. A. Edificio Veiga, 2.ª Avenida Sur y 6.ª Calle Oriente (frente al Banco Hipotecario). *San Salvador.*—ESTADOS UNIDOS: Roig Spanich Books. 575, Sixth Avenue. *New York 11, N. Y.*—FILIPINAS: Andrés Muñoz Muñoz. 510-A. Tennessee. *Manila.*—REPÚBLICA DE GUATEMALA: Librería Internacional Ortodoxa, 7.ª Avenida, 12, D. *Guatemala.*—Victoriano Gamarra. Centro de Suscripciones. 5.ª Avenida Norte, núm. 20. *Quezaltenango.* HONDURAS: Señorita Ursula Hernández. Parroquia de San Pedro Apóstol. *San Pedro de Sula.*—Señorita Hortensia Tijerino. Agencia Selecta. Apartado número 44. *Tegucigalpa.*—Rvdo. P. José García Villa. *La Celva.*—MÉXICO: Eixa Mexicana, S. A. Justo Sierra, núm. 52. *México, D. F.*—NICARAGUA: Ramiro Ramírez V. Agencia de Publicaciones. *Managua.*—Agustín Tijerino. *Chinandega.*—REPÚBLICA DE PANAMÁ: José Menéndez. Agencia Internacional de Publicaciones. Plaza de Arango, núm. 3. *Panamá.*—PARAGUAY: Carlos Henning. Librería Universal. 14 de Mayo, núm. 209. *Asunción.*—PERÚ: José Muñoz R. Jirón Puno (Bejarano), núm. 264. *Lima.*—PUERTO RICO: Matías Photo Shop. 200 Fortaleza St. P. O. Box, núm. 1.463. *San Juan de Puerto Rico.*—URUGUAY: Eisa Uruguaya, S. A. Calle Obligado, 1.314. *Montevideo.*—VENEZUELA: Distribuidora Continental. *Caracas.*—Distribuidora Continental. *Maracaibo.*—ALEMANIA: W. E. Saarbach. Ausland-Zeitungshandel Gereonstr, núms. 25-29. Koln, 1, Postfach. *Alemania.*—IRLANDA: Dwyer's International Newsagency. 268, Harold's Cross Road. *Dublín.*—BÉLGICA: Agence Messageries de la Presse. Rue du Persil, números 14 a 22. *Bruselas.*—FRANCIA: Librairie des Editions Espagnoles. 72, rue de Seine. *París (6 ème).*—Librairie Mollat. 15, rue Vital Carles. *Bordeaux.*—PORTUGAL: Agencia Internacional de Livraria e Publicaçoes. Rua San Nicolau, número 119. *Lisboa.*

ADMINISTRACION EN ESPAÑA

Alcalá Galiano, 4

Tel. 249123

MADRID

Precio del ejemplar . . . . 15 ptas.
Suscripción anual . . . . 160 ptas.

Gráficas VALERA, S. A.—Libertad, 20.—Teléf. 21-58-65.—Madrid.

NUMERO 87 (MARZO 1957)

Páginas

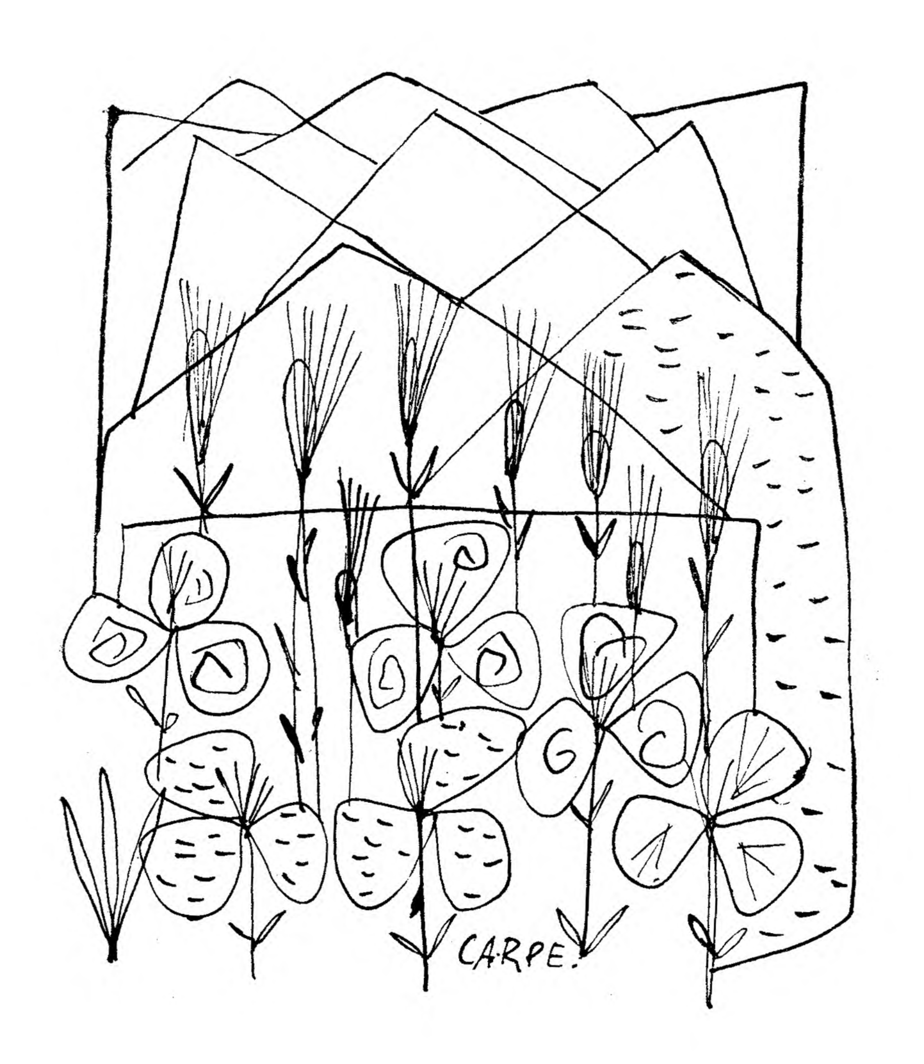
ARTE Y PENSAMIENTO

BRÚJULA DE ACTUALIDAD

SECCIÓN DE NOTAS:

SECCIÓN BIBLIOGRÁFICA:

Portada y dibujos del pintor español ANTONIO CARPE.



ARTE Y PENSAMIENTO

RILKE Y EL MITO CLASICO

POR

LUIS DIEZ DEL CORRAL

Los líricos en lengua alemana del siglo XX ofrecen problemas muy peculiares en su tratamiento de los temas clásicos. No los ven recortándose a lo lejos, como contraste ideal, a la manera de los autores anglosajones, ni les vuelven las espaldas como los literatos hispanos (1), pero tampoco los cultivan con hábito nativo o cuasi escolar, como los escritores franceses, o con ese entusiasmo romántico-clasicista, eminentemente teutón, que resuena todavía poderoso en las páginas de Nietzsche, y que en nuestro siglo excepcionalmente penetra a través de esa singular obra que es «Primavera Olímpica», de Carl Spitteler. Los líricos en lengua alemana de mayor influencia en nuestro siglo caracterízanse en su tratamiento de los temas míticos por una actitud sumamente problemática frente a ellos, por sus cambiantes posturas, sus despegos, sus desvíos o sus descubrimientos, que llegan a sublimarse en súbitas revelaciones.

Entre las primeras obras de Hugo von Hofmannstahl encontramos *Alkestis* (1894) y el *Vorspiel zur Antigone des Sophokles* (1900), las cuales se sitúan en una línea clasicista que se prosigue con *Elektra* (1903), *Oedipus und die Sphinx* (1906), para quedarse pronto en *Jedermann* (1911), donde se marca un decidido giro hacia la forma literaria de los misterios medievales, que no tardará en inclinarse hacia el gran teatro barroco, presidido por la figura de Calderón. La admiración de Hofmannsthal por el mundo antiguo subsiste (2), así como la atención que presta a los mitos clásicos, pero éstos ya no se sitúan en el plano fundamental de su producción literaria—al menos en lo relativo a su pensamiento—, sino en el secundario de los libretos para las óperas de Richard Strauss.

También en Stephan George se advierte, aunque menos acusada, una similar curva descendente. En sus primeras obras destacan, en efecto, temas poéticos clásicos, bien por los personajes

(1) Vid. José M.ª de Cossío, «Fábulas mitológicas en España», Madrid, 1952, páginas 843 y sigs.

(2) Vid. especialmente *Griechenland* (1922) y *Vermächtnis der Antike* (1926), ensayos recogidos en «Gesammelte Werke in Einzelausgaben». Prosa, IV, S. Fischer Verlag, 1955.

(Isócrates, Antinoo) o por los mitos evocados, en particular el de Narciso (3); pero Stephan George no podía conformarse con el empleo de mitos antiguos; su vocación de vate fundador tenía que impulsarle a la creación de otros nuevos, en especial ese mito de Maximin, el «Niño-salvador», donde, si bien se delatan componentes platonizantes, la presencia de otros muy diversos y el estilo *sui generis* de la amalgama hacen que el lector se sienta bastante distanciado de la mentalidad mitológica clásica (4).

El caso de Rilke es contrario al de estos dos poetas. Su preocupación por los temas míticos clásicos es nula antes de 1902; mas a partir de entonces se inicia una línea ascendente, que al final de su vida se convierte en decidida vertical, para remontarse al cenit que significan los *Sonetos a Orfeo*. Es un curioso proceso de orden eminente mítico-poético, con apoyaturas y acompañamientos muy escasos. Frente a la plenitud intuitiva, a la extraordinaria penetración por simpatía de los temas míticos que se advierte en los poemas rilkeanos que los abordan, sorprende la escasez de los medios de que disponía el poeta para llegar a las fuentes literarias antiguas y los reducidos conocimientos que poseyera sobre la cultura greco-romana (5), muy inferiores, sin duda, a los de Valéry, Eliot, Ezra Pound o Hofmannsthal.

Es, pues, una vía de relación la de Rilke con los mitos antiguos—interesa especialmente destacarlo a nuestros efectos—sencilla, intuitiva, por la vía directa de la simpatía, y por eso orgánicamente fecunda. Las concretas imágenes míticas penetran profundamente como semillas en el alma del poeta y al cabo de cierto tiempo rebrotan centuplicadas:

in dem Innern der Reife
ruht der ursprungliche Samen,
nur unendlich vermehrt (6).

El mismo Rilke nos ha descrito su personal manera de asimilarse al mundo antiguo, en *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge,* al diseñar la figura de aquel entusiasta y diletante traductor de Safo. «No estaba—escribe—siempre inclinado sobre las

(3) Vid. Joachim Rosteutscher, *Das Asthetische Idol,* Bern., 1956, páginas 194 y sigs.

(4) Vid. Claude David, *Stephan George. Son oeuvre poétique,* Lyon-París, 1952, pág. 374.

(5) Vid. sobre el dominio de las lenguas clásicas que tuvo Rilke, así como sus conocimientos generales sobre el mundo antiguo, el trabajo de Ernst Zinn, *Rainer María Rilke und die Antike. Eine Vortragsfolge,* en «Antike und Abendland», Band. III, Hamburg, 1947, págs. 210 y sigs.

(6) «En el interior de la sazón descansa la semilla originaria, sólo que infinitamente aumentada.»

páginas, se echaba a menudo hacia atrás, cerraba los ojos sobre una línea releída y su sentido se le esparcía por la sangre. Nunca había estado tan seguro de la Antigüedad. Casi se sonreía de las generaciones que habían sollozado por la Antigüedad, como si fuese un espectáculo acabado en que les habría encantado intervenir. Ahora comprendía de golpe la significación dinámica de aquella primera unidad del mundo, que fué como un nuevo y simultáneo comienzo de todo esfuerzo humano» (7). Lo antiguo se ofrece, pues, en la citada obra no como una representación histórica conclusa, como algo ya pasado y que es preciso reconstruir con mentalidad historicista, sino como un conjunto de arquetipos perennes, de figuras paradigmáticas para nuestra vida. Así se nos ofrece a continuación en las mismas páginas la «lejanísima figura de Safo» como prototipo de las muchachas y mujeres, que en el lenguaje de Rilke llevan el nombre de «Liebende», «amante», como descubridora de la «nueva unidad de medida del amor y de la tristeza del corazón», y por tanto, proyectándose sobre el futuro, como la «amante inminente».

Tal apreciación de los valores míticos de la Antigüedad encuéntrase curiosamente inserta en las páginas de un libro que por su perfil general, su estilo y sus ideas fundamentales tiene muy poco de mediterráneo. El noble joven danés, perdido en los horrores de la gran urbe parisina, se despega de las figuras heroicas usuales en las novelas clasicistas; responde decididamente al esquema estético-psicológico de la literatura nórdica, que tanto influyó en Rilke. Porque el destino reservado al mito clásico en la obra del poeta de Praga tiene especial importancia por jugarse en la órbita de una vocación literaria enormemente compleja, abierta a los más variados influjos oriundos de los cuatro puntos cardinales de la geografía física y espiritual de Europa. Sobre el sensible corazón de este poeta auténticamente centroeuropeo se extiende y se cierra, como ejemplar máximo de la flor tan amada por él, la rosa entera de los vientos, fresca en todas sus cuadrantes, de la literatura europea: el Mediodía italiano, decisivo para Rilke desde la época del *Diario toscano* y *La Princesa Blanca*; el Oriente eslavo, que gravitó obsesivamente sobre el poeta cuando compuso *El libro de horas* y las *Historias de Dios*; el Occidente ibérico de Toledo o Ronda, que contribuyó a profundizar sus revelaciones del espacio y de los ángeles, y el Norte escandinavo, que a través de Jacobsen le brindó maduro el tema de la muerte

(7) «Gesammelte Werke», Insel-Verlag, Leipzig. V, 1927, pág. 278.

personal, así como el personaje-doble, que es el protagonista de los *Cuadernos de Malte Laurids Brigge.*

A tal entrecruzamiento de puntos cardinales hay que añadir el de las clases sociales y los modos de vida que implica la movida existencia de Rilke, a medias vagabundo y huésped de las residencias más nobiliarias de Europa. La vida de Rilke fué una encrucijada a la que concurrieron las más diversas vías de la geografía y la cultura de Occidente, y el hecho de haber terminado el poeta recorriendo en trance casi místico el camino perdido de la vieja poesía órfica, tiene una importancia extraordinaria, por significar un triunfo sobre toda clase de concurrentes.

LA FORMA MÍTICA COMO PLASTICIDAD EN «NUEVAS POESÍAS»

Es un triunfo en primer lugar sobre sus innatas preferencias Rilke conocía Italia desde muy joven, pero nunca llegó a ella con la admiración nórdica característica de un Winckelmann, un Goethe, un Byron o un Shelley. La Italia reflejada en las páginas del *Diario toscano* y *La Princesa Blanca* no es la Italia antigua, sino la gótico-renacentista. Cuando, recién aparecido el libro sobre Rodin, el poeta se traslada a Roma en el otoño de 1903, lo hace llevado por el deseo de «ver la Antigüedad que todavía apenas conoce, especialmente sus pequeñas cosas, que son de una belleza tan espontánea»; pero el viaje no se le presenta como una auténtica aventura, sino «como natural prosecución de lo mejor que aprendiera en París». La naturaleza mediterránea no despertaba profundas simpatías en el poeta. «Como un aire irrespirable—escribe tras unos meses de estancia en Italia—, mi alma se arrastra por un universo agotado, en que la primavera no trae nada nuevo, nada grande e intenso.» «Que se viva aquí todo el invierno, entre la supervivencia maciza de todo lo que no puede decidirse a morir, y el milagro esperado no se producirá.» Para Rilke había un exceso de estabilidad, de permanencia, de vida asegurada en aquella Naturaleza que no acertaba a morir y, por tanto, a renacer y a vivir; pues vida y muerte eran para Rilke las dos caras de una misma moneda, y cuando no se encontraba acusado el grabado de la cara que da a la muerte, tampoco podía resaltar el de la otra cara, que daba a la vida.

Más acorde con su sentimiento de la Naturaleza se encontraba la que le ofrecían los paisajes escandinavos: allí no sólo se derrumbaban y renacían estrepitosamente las estaciones del año, sino

que cada momento del día parecía sostenerse milagrosamente entre los dos crepúsculos larguísimos, que con sus sutiles metamorfosis semejaban la irradiación de un tembloroso proceso espiritual. La pluma exquisita del poeta nos describe con singular acierto los secretos de esa huidiza Naturaleza nórdica. Y, sin embargo, de la estancia en Suecia de Rilke proceden buena parte de los poemas de tema mítico recogidos en *Nuevas poesías*. El gusto por la concreción literaria que emana de la mitología clásica, que el Mediodía mediterráneo no le había despertado, se lo aviva el Norte por contraste con su Naturaleza intimista, tan liberada, pero también tan necesitada de la forma.

La idea de forma a que responden tales poemas mitológicos no es la estática del clasicismo tradicional, sino una forma móvil en continuo proceso de constitución: no se admira el cuerpo perfecto de Venus, sino el nacimiento, la organización progresiva del cuerpo de Venus; no la forma definitivamente esculpida de la Artemisa cretense, sino la modelación que va haciendo de ella el viento—al modo también nórdico y dinámico de un Rubens—al ceñir el vestido al busto juvenil de la diosa. La acción es esencial a la concreción significativa de tales figuras míticas: sólo sobre el seno de Leda se convierte realmente en cisne Zeus. Por eso también la figura de Apolo que escultóricamente preside las dos partes de las *Nuevas poesías* no se nos presenta de una manera plenaria y armoniosa a la manera del Apolo de Belvedere, arquetipo de belleza un siglo antes, sino como estatua arcaica y, además —una de ellas—, mutilada, sin cabeza, sin mirada, pero no ciego, sino como expandiendo el vigor visual no canalizado por las órbitas inexistentes a través de todos sus poros: «... denn da ist keine Stelle, / die dich nicht sieht, Du musst dein Leben ändern» («Pues no hay ningún lugar / que no te vea. Debes cambiar tu vida») (8).

En medio de *Nuevas poesías*, el Apolo decapitado, Argos plenario sin embargo, predica arcaicamente, es decir, desde los principios, la plenitud consciente que el poeta se esfuerza por obtener en todas sus composiciones poéticas. Rilke, en esta etapa de su producción, pretende captar el sentido cabal de cada cosa, no conformándose con la descripción, sino esforzándose por sacar a luz y compendiar plásticamente—al modo de su admirado Rodin—su quintaesencia viva. Para esa apropiación poética, que con frecuencia llega a grados asombrosos, la forma de los mitos antiguos resulta aleccionadora e insustituíble; unos mitos sentidos con los ojos y

---

(8) *Archaïscher Torso Apollos*, en «Neue Gedichte. Anderer Teil».

el tacto, concebidos escultóricamente. Porque el contacto con el mundo antiguo y sus mitos se establece en el caso de Rilke más que a través de sus documentos literarios a través de sus documentos plásticos, contemplados en museos, o en sus largas estancias en las regiones mediterráneas. Son las visiones concretas, independientes del contexto, y rumiadas, maduradas lentamente, de los sepulcros, las fuentes, los acueductos romanos, las estatuas y los relieves de los museos, las que sirven de soporte a sus poemas mitológicos.

Como ocurre en el caso del más importante de cuantos figuran en *Nuevas poesías*, el que lleva por título *Orfeo, Eurídice, Hermes*, sugerido por la contemplación en el Louvre del bajorrelieve griego que representa el rescate fracasado de Eurídice por Orfeo. Esta escena escultórica le sirve a Rilke para dar forma evidente a ideas muy personales sobre el malogro del amor por el afán posesorio del hombre, los vínculos de la virginidad con la muerte, la proximidad de ésta a la vida, etc. Ideas que ya habían sido reiteradamente expuestas por el poeta, mas nunca con la perfección imaginativa lograda sobre la apoyatura del mito clásico:

Caminaba ella cogida de la mano
del dios, el paso embarazado por las largas vendas de la mortaja,
inseguro, suave, y sin impaciencia.
Inmersa en sí misma como una sublime esperanza,
y no pensaba en el hombre que marchaba delante,
ni en el camino que ascendía a la vida.
Inmersa en sí misma. Y su estar muerta
la llenaba en toda su plenitud.
Como un fruto de dulzura y oscuridad,
así estaba ella llena de su gran muerte,
tan nueva, que nada comprendía.

Vivía, intangible, una segunda
doncellez; su sexo estaba cerrado
como un capullo al atardecer,
y sus manos tan olvidadas
de las nupcias, que incluso el contacto
infinitamente delicado del ligero dios que la guiaba
le hería como una intimidad insoportable.
....
....
Ella era ya raíz. Y cuando, de pronto, inesperadamente,
el dios la detuvo, y con dolor en los labios
pronunció las palabras: «el se ha vuelto»,
nada comprendió ella, y dijo suavemente: «¿quién?»

Mas a lo lejos, oscuro delante de la clara salida,
estaba alguien de pie, cuyo rostro
no se podía reconocer. Estaba de pie y vió
cómo sobre la cinta de una senda entre los prados,
con triste mirada, el dios del mensaje

daba la vuelta silencioso para seguir a la figura
que ya desandaba este mismo camino.
El paso embarazado por las largas vendas de la mortaja,
inseguro, suave y sin impaciencia (9).

LA TEOFANÍA DE ORFEO

Pero el mito clásico no se reduce a cumplir la importante función que acabamos de señalar. Tras la larga crisis que para Rilke supone la Guerra europea y la inasequible conclusión de las *Elegías de Duino*, los vemos irrumpir de nuevo con vigor insospechado en torno a la figura de un Orfeo no marginal y culpable como en el poema *Orfeo, Eurídice, Hermes*, sino central y soberanamente divina.

Porque entre la figura de Orfeo en los *Sonetos* y las otras figuras míticas de su poesía existe una diferencia esencial que también se percibe respecto de las que aparecen en casi todos los poemas

---

(9) *Sie aber ging an jenes Gottes Hand,*
den Schritt beschränkrt von langen Leichenbändern,
unsicher, sanft und ohne Ungeduld.
Sie war in sich wie eine hoher Hoffnung
und dachte nicht des Mannes, der voranging,
und nicht des Weges, der ins Leben aufstieg.
erfüllte sie wie Fülle.
Sie war in sich. Und ihr Gestorbensein
Wie eine Frucht von Süssigkeit und Dunkel,
so war sie voll von ihrem grossen Tode,
der also neu war, dass sie nichts begriff.

Sie war in einem neuen Mädchentum
und unberührbar; ihr Geschlecht war zu
wie eine junge Blume gegen Abend,
und ihre Hände waren der Vermählung
so sehr entwöhnt, dass selbst des leichten Gottes
unendlich leise leitende Berührung
sie kränkte wie zu sehr Vertraulichkeit.
....
....
Sie war schon Wurzel.
Und als plötzlich jäh
der Gott sie anhielt und mit Schmerz im Ausruf
die Worte sprach: Er hat sich urgewendet,
begriff sie nichts und sagte leise: Wer?

Fern aber, dunkel vor dem klaren Ausgang,
stand irgend jemand, dessen Angesicht
nich zu erkennen war. Er stand und sah,
wie auf dem Streifen eines Wiesenpfades
mit trauervollem Blick der Gott der Botschaft
sich schweigend wandte, der Gestalt zu folgen,
die schon zurückging dieses selben Weges,
den Schritt beschränkt von langen Leichenbändern,
unsicher, sanft und ohne Ungeduld.

(«Neue Gedichte», ERSTER TEIL.)

contemporáneos; a saber, que supone una verdadera revelación religiosa.

La creencia de Rilke en los dioses antiguos no es ciertamente parangonable con la de un Hölderlin; mas para explicarse la última etapa de su producción poética es preciso tener muy en cuenta la decisiva influencia que sobre él ejercieran los últimos himnos del vate suevo, recién publicados por Hellingrath. Rilke durante la década de «sécheresse d'âme» que sigue a la composición de las primeras elegías, cuando se creía expulsado del paraíso poético, se vuelve con tanta más ávida sed a la fuente hondísima de la poesía hölderliniana, donde, sostenida por la más auténtica experiencia mítico-poética que seguramente ha tenido el hombre moderno, aparece la figura de Orfeo que luego dominará la última etapa de la obra poética de Rilke. Sólo como prosecución, por vías personalísimas de la poesía mítica de Friedrich Hölderlin, se dejan comprender cabalmente los *Sonetos a Orfeo.*

El simbolismo convencional, el artificio poético, la secularización literaria de los motivos míticos están sin duda más acentuados en Rilke que en Hölderlin. Este se sintió a lo largo de su vida impulsado por una auténtica devoción a los dioses antiguos, que es el eje en torno al cual se organiza toda su obra poética, mientras que Rilke sólo se tropezó con similar experiencia al final de su vida, cuando estaba a punto de culminar su carrera artística, sirviéndose de ella para coronar una obra madurada a lo largo del tiempo. La experiencia religiosa subyacente en los *Sonetos a Orfeo* no abre un nuevo camino; limítase a acelerar la marcha sobre el que el mismo poeta se trazara. Mas cabe dudar que hubiera llegado Rilke a su meta sin el impulso sobrehumano que súbitamente sintiera en Muzot un día del invierno de 1922. Al menos, *de facto,* el poeta consideró que sólo en virtud de la teofanía órfica había podido llevar plenamente a cumplimiento su mensaje poético.

Años atrás comenzó a esbozársele. En el jardín del castillo de Duino había sentido al lado de un árbol como si desde su interior se le transmitieran de pronto imperceptibles vibraciones que trataban su cuerpo cual si fuese un alma, poniéndolo en situación de captar un grado de influjos que nunca había podido sentir en las condiciones normales de receptividad corporal. Tal experiencia le había inundado de una indecible «felicidad terrena», de una *irdische Seligkeit,* resultante de un deslizamiento en el hontanar mis-

mo de las fuerzas naturales, de una auténtica identificación con la Naturaleza que le abría insospechados horizontes poéticos.

Hasta entonces había considerado la Naturaleza más que en su conjunto en sus partes, en las cosas que la componen y que tan cumplidamente capta en las «Dinggedichte» que son sus *Nuevas poesías*. Había en ellas una singular fuerza de apoderamiento de la realidad, pero faltaba amor, sentido de salvación, encantamiento. Su misma forma poética, tan artesanamente elaborada, implicaba una particularización objetivante de la materia poética. Hasta el Unicornio, «el animal increíble», ofrecía una singular concreción en su existencia al lado de las cosas tan plenariamente existentes que el poeta ofrece en su libro. Mas a fuerza justamente de poseerlas de manera tan exhaustiva Rilke acabó disolviendo por asimilación su concreción real, iniciando de esta suerte una nueva forma de conciencia poética ante la cual las cosas ya no se presentan aisladas las unas de las otras, sino atravesadas por una misma urdimbre, el espacio interior del mundo, que viene a confundirse con el espacio cordial del contemplador:

A través de todos los seres se extiende un *espacio:*
El espacio interior del mundo. Los pájaros vuelan silenciosos
a través de nosotros. ¡Oh! quiero crecer,
miro hacia afuera, y en mí crece el árbol.
....
....
Amado que yo fuí: en mí descansa
la imagen de la hermosa creación y consume su llanto (10).

Esta intuición del «espacio interior del mundo», del *Weltinnenraum,* en que se funden el espacio interior (*Innenraum*) y el espacio del mundo (*Weltraum*) (11), y donde se supera por tanto la contraposición entre Naturaleza y sensibilidad, es uno de los *Leit motive* más esenciales de la última etapa poética de Rilke. Mas por su misma importancia se va constituyendo de manera complicada con súbitas anticipaciones, sesgados escorzos y largas ocultaciones. Porque se trata—los versos transcritos lo evidencian—no de una

---

(10) *Durch alle Wesen reicht der* eine *Raum*:

Weltinnenraum. Die Vögel fliegen still
durch uns hindurch. O, der ich wachsen will,
ich seh hinaus, und in mir wächst der Baum.
....
....
Geliebter, der ich wurde: an mir ruht
der schönen Schopfung Bild aun weint sich aus

en «Letzte Gedichte und Fragmentarisches», Ges. Werke, III, 1927, pág. 452.

(11) WATHLER REHM, «*Orpheus.* Der Dichter un die Toten. Sebstdeuntung und Totenkult bei Novalis. Hölderlin. Rilke». Düsseldorf, 1950, págs. 512 y sigs.

concepción más o menos abstracta, sino de una muy efectiva experiencia que le sobreviene al poeta con la irregularidad de los acontecimientos gratuitos por su misma trascendencia, proyectando sobre el paciente su reflejo glorioso de felicidad o la sombra desoladora de su ausencia.

Durante mucho tiempo añorará Rilke ese «sentimiento del mundo» que le sobreviniera en Duino y en Capri, y que parecía irrepetible. Profundamente insatisfecho cambiará el poeta de residencia en busca de un rincón para que se le presentara de nuevo. Hasta que un buen día en el castillo de Muzot, en el Valais suizo, le sobrecogió de una manera inesperada, pero sostenida y fecunda, brotando justamente de una estampa que representaba a Orfeo.

Era una reproducción del dibujo a pluma de Cima de Consegliano, comprado por Rilke en la vecina ciudad de Sión y que representaba a Orfeo tocando, sentado sobre una roca, ante una reducida y plácida audiencia animal. Colgada la estampa en la pared, frente a la mesa de trabajo, su vista suscitó de golpe, según explicó el poeta a Catharina Klippenberg (12), la composición de la primera parte de los *Sonetos a Orfeo* que Rilke realizó entre el día 2 y el 5 de febrero de 1922. Inmediatamente después concluyó cuatro *Elegías de Duino* ya comenzadas y compuso tres nuevas, para añadir una segunda parte a los *Sonetos a Orfeo,* entre el 12 y el 20 del mismo mes. En menos de veinte días el poeta había dado cima a la obra de las *Duinisier Elegien,* rebeldes a sus denodados esfuerzos de más de dos lustros, y había compuesto los cincuenta y cinco sonetos a Orfeo, con su extraordinaria complicación formal, su sorprendente libertad de expresión y su densidad inigualable de imágenes e ideas. Fué—escribió el poeta a Marie von Thurn und Taxis (13)—un «huracán del espíritu».

Del espíritu que soplaba de aquel singular dios de la mitología. No es esta una mera expresión retórica. Rilke, que durante más de veinte años había negado la validez de la inspiración y predicado y practicado el principio de la labor paciente, al sentir que su pluma se movía vertiginosa no por propio impulso, sino como escribiendo al dictado, tuvo la impresión de ser objeto de la revelación de un espíritu superior, de una auténtica teofanía. Sintió

(12) *Rainer Maria Rilke. Ein Beitrag,* 3. Ausg., Leipzig, 1942, págs. 309 y sigs., y *Rainer Maria Rilkes Duiniser Elegien und Sonetten an Orpheus,* «Insel-Verlag», 1948.

(13) FÜRSTIN MARIE VON THURN und TAXIS-HOHENLOHE, *Erinnerungen an Rainer María Rilke,* 2. Auf. München, 1933, pág. 92.

la presencia de un verdadero dios, de un dios en que se cree, no de uno de esos «dioses de las alamedas y terrazas, nunca motivo de fe y de súplicas, sino, a lo más, de sonrisas». La estampa delante de sus ojos plasmaba la figura de aquel *numen*, del mismo Orfeo, que le había escogido como obediente instrumento, abriéndole sus labios sellados por tanto tiempo y no sólo abriéndoselos, sino poniendo en ellos una voz inédita y la magia de su propio canto.

Que tal revelación se le presentara bajo el signo de Orfeo no era algo casual. Entre la figura mítica y el destino personal del poeta existían afinidades íntimas. Como Orfeo a los infiernos, Rilke había descendido a las profundidades abismales de una muerte poética. Cierto es que se trataba tan sólo de una muerte aparente, de una concentración callada de las fuerzas más que de su extinción, de una exploración de las raíces para conocer luego mejor el vigor de las ramas:

¿Es él de aquí? No; de ambos
reinos procede su vasta naturaleza.
Con más pericia doblará las ramas del sauce
quien haya conocido las raíces del sauce.

Sólo el que levantó su lira
en medio de la sombra,
puede, presintiendo,
rendir la alabanza infinita (14).

Muerte y vida, entrega y alabanza, concentración en el esfuerzo y libertad suprema del canto no son más que contrapuestas expresiones de una misma realidad fundamental.

Por eso la espera paciente del poeta durante tanto tiempo había sido recompensada con la voz más resuelta que había sentido en sus labios; por eso también resucitaba Rilke de su infierno con el corazón embargado de los muertos, entonando un largo *Requiem* por aquella joven bailarina, Wera Ouckama Knoop, apenas una muchacha cuando le sorprendió la muerte. Era un *Requiem* más,

---

(14) *Ist er ein Hiesiger? Nein, aus beiden*
Reichen erwuchs seine weite Natur.
Kundiger böge die Zweige der Weiden,
wer die Wurzeln der Weiden erfuhr.

(Erster Teil, Sonett VI.)

Nur wer die Leier schon hob
auch unter Schatten,
darf das unendliche Lob
ahnend erstatten.

(Erster Teil, Sonett IX.)

una pieza más de ese género literario que tanto había cultivado Rilke; pero esta última tenía un rango superior, era mucho más sacral, pues estaba presidida por la figura del dios que en su «vasta naturaleza» comprendía «los dos reinos», unificaba la vida y la muerte, y se presentaba, por ende, como centro de devoción al que se dirigían a la manera de exvotos las dos coronas de sonetos.

LA METAFÍSICA ESTETICISTA DE ORFEO

Orfeo resulta, en verdad, una extraña figura dentro de la mitología antigua. No es un dios más dentro del panteón olímpico, sino el centro de un estrato autónomo de religiosidad arcaica, un singular estrato con su sabiduría, su mística y su ascética, su aparente tinte oriental (15). En numerosas metamorfosis vemos crecer la figura de Orfeo desde la oscuridad de los siglos como precursor del *logos* entre los griegos: ella es una de las vías más directas que a él llevan desde el *mythos*. En las leyendas primitivas, Orfeo fué honrado como semidiós y héroe, y admirado como compañero de los Argonautas, fundador de los misterios griegos y sabio en teogonía esotérica. Se le llamaba antepasado de Homero, descubridor de la escultura griega, inventor del exámetro, primer danzante, maestro primordial del ritmo y el canto, que trajo con la lira de Apolo la música a la tierra. No sólo era enlace con lo claro y uránico, sino también con las potencias que reinan en la región de la muerte. Del seno de los misterios, donde Orfeo, hijo de la Musa, concilia lo apolíneo con lo dionisíaco, surgirán los frutos más maduros de la filosofía y el drama.

La imagen mítica de Orfeo fué transformándose en interna consecuencia con las concepciones del mundo de los filósofos jonios y de las comunidades religiosas pitagóricas, con los *Diálogos* de Platón y los mitógrafos de la época alejandrina hasta renacer en la «gnosis» neoplatónica y perdurar en la mística de las tumbas y de los muertos del cristianismo primitivo (16). Las Artes y la Literatura trataron una y otra vez su figura mítica en sus múltiples modalidades. Rilke llegó a ella principalmente a través de *Las Metamorfosis* de Ovidio (17), pero percibiendo al trasluz de la

---

(15) Vid. MARTÍN P. NILSSON, «Geschichte der griechischen Religion», München, 1955, Band. I, págs. 678 y sigs., y KARL KERÉNYI, *Pythagoras und Orpheus*, en «Albae Vigiliae», Zürich, 3.ª Ausgabe, especialmente págs. 59 y sigs.

(16) Vid. FRIEDRICH HIEBEL, *Die Botschaft von Hellas*, Bern, 1953, página 237.

(17) Vid. ERNST ZINN, ob. cit., pág. 219.

narración literaria decadente el fondo arcaico de su significación religiosa y las posibilidades vivas, en cuanto principales, que encerraba para una moderna sensibilidad.

Ya los escritores de la antigüedad cristiana habían reparado en la singularidad de la figura de Orfeo dentro del mundo mitológico y en sus favorables aptitudes por su proyección en el trasmundo, su virtud salvadora, su místico ascetismo, etc., para servir de puente hacia la concepción cristiana. Así encontramos a Orfeo como prefigura de Cristo en la *Praeparatio evangelica*, de Eusebio. En Prudencio, Cristo es considerado como *summus musicus, primus cantor*, que enseña a los hombres las melodías de la *musica coelestis*. Jan van Ruysbroeck llamará a Cristo maestro cantor que desde el comienzo de los tiempos entona la canción del amor eterno y de la confianza. Más tarde la literatura barroca, especialmente la española, ensalzará la figura de Orfeo hasta el mismo plano de los autos sacramentales.

Sobre un plano más secularizado, aunque también muy espiritual, la figura de Orfeo desempeña también un papel decisivo en el nacimiento de la ópera como vínculo simbólico entre la palabra y la música. A su alrededor giran múltiples obras de Monteverdi, Landi, Lully, Glück, Johann Christian Bach, Haydn, etcétera. Todavía a finales del siglo XIX le están dedicadas sendas óperas de Delibes y Roger Ducasse. En lo que a la lírica se refiere, la figura de Orfeo adquiere hacia 1800 gran relevancia con Novalis y Hölderlin (18). A ellos sigue Rilke, penetrando más honda y al mismo tiempo más actualizadoramente en la significación religiosa. Porque aún quedaban en ella fondos primitivos por explorar, para cuya manifestación debía esperarse a la correspondiente maduración de la sensibilidad moderna, de acuerdo con la ley de retracción hacia los orígenes, hacia el arcaísmo que, en líneas generales, rige sobre la devoción que el hombre occidental ha sentido por la Antigüedad a medida que se ha ido desarrollando su historia.

Desde antiguo había proclamado Rilke la función religiosa del arte, el papel que a los poetas corresponde de elaborar en sus poemas la figura del Dios futuro. Es una imagen esta muy cultivada en *El libro de horas*, con un perfil desdibujado que el poeta no podría menos de abandonar buscando mejores sustitutos en la mitología antigua, concretamente en la figura de Orfeo, el artista

(18) Vid. W. Rehm, *Orpheus*.

dios. Una religión del arte por antonomasia como era la griega, vertida al mismo tiempo por la peculiar estructura de su *mythos* hacia el *logos,* podía suministrar valiosos materiales para la expresión de la metafísica esteticista de Rilke. Y, dentro de la mitología griega, ninguna figura más capacitada que la de Orfeo para desempeñar tal misión por sus peculiares características y por las afinidades apuntadas entre ella y las más personales del mundo poético rilkeano.

Pues esa intuición del *Weltinnenraum,* que había vuelto a experimentar centrada por la figura del Dios, se presentaba en una perspectiva metafísico-esteticista. La intuición del *Weltinnenraum* o de *das Offene,* «lo abierto», con que tal «espacio interior del mundo» se identifica no tiene nada de naturalista. «Con *lo abierto* no se quiere decir cielo, aire, espacio; también ellos—afirma Rilke (19)—son para el que observa y juzga *opaque* y cerrados.» Son barreras que nos impiden penetrar en el interior del mundo, que nos sitúan *ante* él y no *en* él, como está la flor, el animal o el niño. El desarrollo de la conciencia va alejando al hombre del mundo, que queda objetivado, particularizado, fragmentado en cosas con las que el hombre pretende realizarse. Descubrir «lo abierto» quiere decir desandar ese camino objetivador de la conciencia racional y tomar la vía amplia y directa del «corazón» que descubre la unidad de todo lo existente en la raíz del ser, evidenciando *den reinen Bezug,* «la pura relación» en que cada cosa se encuentra con el fundamento radical, el *Urgrund* de cuanto es, por debajo de los contornos y de los límites particulares.

Coeur, de Pascal, frente a *raison* cartesiana, en el desarrollo de la metafísica moderna, y aún antes, metafísica arcaica y plenaria de Parménides frente al desarrollo complejo del pensamiento posterior. Heidegger ha llamado la atención sobre el parentesco entre el pensamiento de Rilke y la filosofía eleática. Rilke, en efecto, habla como Parménides de la «esfera del ser»: «Como la luna, tiene ciertamente la vida una cara siempre vuelta contra nosotros que no es su contrario, sino su complemento para la perfección, para la integridad, para la sacra y plena esfera y globo del ser» (*heilen und vollen Sphäre und Kugel des Seins*). Aunque no es posible ignorar la referencia a un cuerpo celeste, queda claro en la frase—afirma Heidegger (20)—que Rilke no concibe lo esférico desde el punto de vista del ser en el sentido de la pro-

(19) *Carta a un lector ruso,* de 25 de febrero de 1926.
(20) Vid. *Wozu Dichter?,* en «Holzwege», Frankfrut a M., 1950, pág. 278.

piedad iluminadora y unificante, sino desde el punto de vista de lo existente en el sentido de la integridad de todos sus lados. «La llamada esfera del ser, esto es, de los entes en su conjunto, es lo abierto como totalidad de las puras fuerzas que ilimitadamente desbordan las unas sobre las otras y actúan conjuntándose.» Es un vasto círculo trabado por «la pura relación» y referido a un fuerte centro, «die unerhörte Mitte», como se dice en los *Sonetos a Orfeo*.

Este «unerhörte Mitte», «este centro inaudito» es el mismo Orfeo. La religiosidad órfica estaba emparentada con la concepción pitagórica y con la misma eleática; ponerlas en relación no era excesiva libertad para un poeta. No obstante, Heidegger, llevado por un hábito mental, no analiza de manera suficiente el significado de los *Sonetos a Orfeo*, concentrando sus análisis en el estudio de un poema posterior, más abstracto y reducible a categorías metafísicas, que figura entre las *Ultimas poesías* y que comienza con el verso «Wie die Natur die Wesen überlässt». Una consideración detenida de la figura de Orfeo en los *Sonetos* habría robustecido la interpretación del filósofo alemán, dándole más flexibilidad y adecuación a la mentalidad de un poeta metafísico que expresa su pensamiento a través de figuras e imágenes poéticas, de contornos conceptualmente imprecisos, con frecuentes ambigüedades, pero dotados de un extraordinario vigor significativo.

Tal ocurre con la significación de Orfeo como dios de los vivos y de los muertos. La «vasta naturaleza» de Orfeo, procedente de «ambos reinos», está envuelta en la imagen lunática del referido texto. La esfera del ser es plenaria y perfecta porque, en primer lugar, Orfeo ha logrado integrar el fúnebre más allá al luminoso aquende. La separación radical entre la vida y la muerte es la más peligrosa escisión dentro de la esfera del ser, es decir, del «espacio interior del mundo». Los muertos también pertenecen al mundo, sólo que a la otra cara, a su cara en sombra. Por eso se predica en el Soneto XIII de la Segunda Parte: «Sei immer tot in Eurydike» (Sé siempre muerto en Euridice). El Orfeo de los *Sonetos* no quiere, como el de *Nuevas poesías*, rescatar de las sombras a Euridice, sino identificarse con ella, morir en ella y vivir desde ella, según le ha sucedido al propio Rilke, que ha recibido un insospechado impulso creador al identificarse con la joven bailarina muerta y esforzarse no por añorar la existencia, sino por evocar su figura, mucho más neta y fascinante en el ámbito penumbroso del recuerdo.

Con máxima virtud redentora, Orfeo es ejemplo de la estrecha

vinculación entre vida y muerte al haberse dejado despedazar por las ménades furibundas para extenderse por la Naturaleza entera y resucitar en cada una de sus formas:

¡Oh tú, dios perdido! ¡Tú, estela sin fin!
Sólo porque despedazándote te repartió finalmente la enemistad
somos nosotros ahora oyentes y boca de la Naturaleza (21).

Orfeo ha vencido, además de las barreras entre la vida y la muerte, todas las otras barreras existentes entre los objetos, todas las fronteras divisorias de las cosas, y ha abierto para el hombre el «espacio interior del mundo». La fragmentación de su cuerpo le ha permitido al dios anular la fragmentación de la Naturaleza al infiltrarse sutilmente por todos sus poros y descubrir su pura espaciosidad. Dentro del «espacio interior del mundo» no existe verdadera discriminación de número, figura o tiempo. Muy en especial, ha quedado anulada la conciencia angustiosa del tiempo. Nada separa y particulariza a los entes cuando son considerados desde el centro del ser, desde el «unerhöte Mitte».

Y al mismo tiempo todo resulta expresable desde él. Ese «centro inaudito» es, a la par, centro de «audición», pues el ser mora en la palabra. Orfeo no sólo ha suprimido las barreras entre las cosas, no sólo ha uniformado ontológicamente el mundo, sino que a la vez lo ha hecho cognoscible y expresable gracias a la pura palabra, es decir, a su canto, a la palabra poética, que es la que no tiene otra función—frente a lo que ocurre en la concepción poética de Valéry—que expresar el ser de las cosas. Con ella nos hace a nosotros Orfeo oyentes, nos hace capaces de entender, y levanta templos sonoros para el oído: «Tempel in Gehör» (22). Fundamentales estructuras metafísicas se encuentran así expuestas poéticamente en torno a la figura del divino cantor, el cual con su lira enaltece el valor de la palabra hasta la música, alma del verbo, que con su condición matemática y cósmica, sentida muy a la antigua, muestra la función ordenadora y arquitectónica del *logos*. Reiteradamente, en efecto, apuntan en los *Sonetos* viejas nociones pitagóricas y platonizantes sobre la música como harmonía de las esferas, es decir, como esqueleto mismo de la realidad. Es una música ordenadora, normativa, principal, arcaica en el sentido estricto del

---

(21) *O du verlorener Gott! Du unendliche Spur!*
Nur weil dich reissend zuletzt die Feindschaft verteilte,
sind wir die Hörenden jetzt und ein Mund der Natur.
(Erster Teil, Sontt XXVI.)

(22) Primera Parte. Soneto 1.º.

término: una música órfica; una música integrada por las *Vor-Gesänge*, de Orfeo, que arquetípicamente resuenan a través de toda la Naturaleza:

Ueber dem Wandel und Gang,
weiter und freier,
währt noch dein Vor-Gesang,
Gott mit der Leier (23).

El poeta debe escuchar esos cantos primarios de Orfeo y reproducirlos en los suyos, para hacerlos, por reflejo, expresivos de la realidad. Orfeo no es sólo músico y poeta, sino el archimúsico, el protopoeta. El señala la pauta a sus seguidores. Pero ¿cómo imitarle?

.................................¿cómo. dime,
le seguirá el hombre sobre su estrecha lira?
Su espíritu es discordia. En la encrucijada
de dos caminos del corazón no hay ningún templo de Apolo (24).

No obstante, es preciso esforzarse por cantar a la manera de Orfeo, porque «cantar es existir». Sólo el que canta existe de verdad, desde el ser fácil para un dios, mas el hombre, ¿cuándo de verdad existe? ¿Cómo puede entonar el verdadero canto? Los consejos del célebre Soneto constituyen uno de los lugares más conocidos de la poesía de Rilke:

Lo que haces, joven, no es amar, aunque
la voz te fuerce los labios, aprende
a olvidar el sobresalto de tu canto. Que eso pasa.
Cantar en verdad es otro aliento.
Un aliento en torno a nada. Un soplo en dios. Un viento (25).

Cantar no es dejar que se expanda el sentimiento amoroso, no es romántica expiración, sino «inspiración», en el sentido estricto

(23) *Sobre el cambio y el movimiento,*
más allá y más libre,
perdura todavía tu canto primitivo,
dios de la lira.
(ERSTER TEIL, Sonett XIX.)

(24) *Wie aber, sag mir, soll*
ein Mann ihm folgen durch die schmale Leier?
Sein Sinn ist Zwiespalt. An der Kreuzung zweier
Herzwege steht kein Tempel für Apoll.
(ERSTER TEIL, Sonett III.)

(25) *Dies ist nicht, Jüngling, dass du liebst wenn auch*
die Stimme dann den Mund dir aufstösst, lerne
vergessen, dass du aufsangst. Das verrinnt.
In Wahrheit singen, ist ein andrer Hauch.
Ein Hauch um nichts. Ein Wehn im Gott. Ein Wind.
(ERSTER TEIL, Sonett III.)

del término, *einatmen*, participación del alma en el espacio órfico, comunicación del «espacio cordial» con el «espacio del mundo». Es decir, algo desindividualizado, mera imitación de ejemplares divinos, del *Vor-Gesang*, de Orfeo, humilde servicio sacro. En última instancia, hay un solo poeta, un arquetípico poeta sagrado que resuena por toda la naturaleza: Orfeo.

De esta suerte, un poeta ultramoderno, superintimista, hiperpersonalista, emplea el mito antiguo para contrapesar la tendencia disolutiva de su sensibilidad poética, insertándola en una grandiosa visión estetico-religiosa del mundo. ¿Para contrapesarla —se dirá— o para extremarla, en última instancia? «El individualismo de Rilke —ha escrito Romano Guardini (26)— llega a tales extremos, que siente como estorbo su propia personalidad. La Elegía IV contiene la descomunal sentencia de que hacemos imposible la pura relación de la existencia *en tanto que existimos*». En la referida integración de exterioridad mundana e interioridad cordial, ¿no resulta ésta prevalente, con la pretensión subrepticia de absorber la creación entera?

Mas cualquiera que sea, en definitiva, la interpretación de la última poesía rilkeana, una cosa es clara: que su expresión se monta con rigurosa correspondencia, sobre materiales míticos antiguos. Las referidas facetas: espacial, atemporal, arquetípica, arcaica, logicista, desindividualizante, etc., que se han puesto de relieve, responden, sin duda, a muy personales y ultramodernas inclinaciones, en la línea de la concepción voluntarista de Nietzsche, como el mismo Heidegger ha señalado; pero al mismo tiempo se coordinan por extraña paradoja—que el mismo nombre de Nietzsche hace que no sea singular—con no pocos rasgos esenciales del mito griego.

LOS SONETOS FRENTE A LAS ELEGÍAS.

Otros aspectos cabe poner aún de relieve en los *Sonetos a Orfeo* que se suman a los ya apuntados y que cobran especial resalte si se les pone como fondo las *Elegías de Duino*. Alguien ha escrito que los *Sonetos* son lo convexo, que viene a responder a lo

---

(26) *Rainer María Rilkes Deulung des Daseins*. «Eine interpretation der DUINESER ELEGIEN», München, 1953, pág. 423.

cóncavo cuestionante de las *Elegías* (27). En efecto, si se pasa de la lectura de las *Elegías* a la de los *Sonetos* se tiene la impresión de cambiar un paisaje en hueco y tormentoso por un rotundo paisaje de mediodía, bien articulado en composiciones claras y equilibradas. Ya, desde un punto de vista meramente formal, las diferencias son manifiestas entre las dos series simétricas de *Sonetos*, con su libertad de metro y rima, pero con su estructura canónica siempre mantenida, y la libérrima, a veces alucinante composición, de las *Elegías*. Estas se pierden, no pocas veces, en evanescentes líneas descriptivas o especulativas, mientras que en los *Sonetos*, aunque la línea que describa el pensamiento poético sea atrevidísima, siempre se encierra dentro del marco cláico del poema, y por más que estos varíen tanto de tema, de ritmo, de intención poética, siempre se mantiene a través de las continuas cesuras un hilo conductor, que no es mero resultado de la simultánea creación, sino de la unificación operada por la figura central de Orfeo.

De la importancia decisiva, a tales efectos, de la figura de Orfeo pronto se percata el lector, parangonando la contraria función, desconcertante y desgarradora, que la figura del «ángel» desempeña en las *Elegías de Duino*. Cualquiera que sea el sentido último, tan discutido, de los «angeles», una cosa es indiscutible, desde que aparecen en la Elegía I hasta la última: que no se sitúan en el «centro de un mundo poético», sino «enfrente», como vigoroso contraste. No son *Mitte* sino *Gegenüber* (28). Los «angeles», en que a pesar de las declaraciones terminantes de Rilke, tanto subsiste de su concepción cristiana, son trozos de trascendencia que atraen los anhelos humanos, sin satisfacerlos nunca. Interponense entre el hombre y el Dios de la Revelación que se traslucía en las anteriores obras de Rilke, extendiendo sus excelsas «ordenaciones», pero sin traducirlas, como Orfeo, en enseñanza directa de los hombres. Los «angeles» de las *Elegías* no ayudan ni protegen a los humanos; si se inclinaran hacia ellos los destruirían, porque son seres terribles. «Todo ángel es terrible», incluso los que con tan deliciosas imágenes poéticas nos describe la Elegía II. Su función consiste en representar formas supremas de existencia, en compendiar todas las relaciones ascendentes, todos los impulsos sublimadores del hombre, para devolvérselos, haciéndole patente.

---

(27) Vid. KURT LEONHARD, *Ueber die Gottheit der Sonette an Orpheus*, en «Die Schildgenossen», 13. Jahr, 6. Heft, pág. 516.

(28) Vid. ELSE BUDDEBERG, *Rainer María Rilke*, Stuttgart, 1955, págs. 410 y siguientes.

al mismo tiempo que la elevación de sus pretensiones, la necesidad de lograrlas por su propio esfuerzo. Son girones de una trascendencia que tienen como misión poner de relieve, por contraste, el destino en absoluto inmanente del hombre.

Tal es la fuerza de contraste y antagonismo de los «ángeles» en las *Elegías* que se la comunican a las mismas figuras mitológicas que en las primeras aparecen. Porque entre el modo de tratamiento de las figuras míticas que hemos visto en *Nuevas Poesías* y el que se acaba de examinar en los *Sonetos*, las *Elegías de Duino*, nos ofrecen otro, curiosamente emparentado con el empleado por Eliot en *The Waste Land*. No son muchos los pasajes en que aparecen; pero todos coinciden en proyectar sus temas sobre un abismal fondo instintivo o sobre lontanazas de un pasado ideal inasequible, que sólo sirve para acusar negativamente la aporia actual. Así, la Elegía III, frente a la idealización de la amada, invoca la imagen de «dios-río de la sangre», del «Neptuno de la sangre» con su «terrible tridente». Y en la Elegía VI el mito de Leda, utilizado en *Nuevas Poesías* —según señalamos—, para simbolizar la plenitud por la acción de una metamorfosis, es traído a cuento, «a sensu contrario», como símbolo de la fugacidad, comparable al derramarse del agua de una fuente.

Pero donde más se evidencia la forma peculiar de empleo de los temas míticos por las *Elegías*, es en la II, al evocar las figuras funerarias de las estelas áticas, con sus gestos comedidos, con sus manos que apenas tocan. Su sentido del amor y de la despedida «parece posarse ligeramente sobre sus hombros» a pesar de la robustez de los torsos, «como si estuvieran hechos de otra materia que los nuestros». De esa virtud de la *sofrosine*, de la moderación humana, a que debemos aspirar, pero que nos resulta inalcanzable, porque nuestro corazón salta y se desborda, no disponiendo, como los griegos, de las imágenes «que lo aplacan», de «los cuerpos divinos que, más grandes, lo moderan».

Nosotros no contamos con el amparo de los dioses antiguos; tenemos que esforzarnos en resolver, solitarios, nuestros problemas. Los dioses antiguos se sitúan a lo lejos como los «angeles» con su función de paradigmas inasequibles, en la línea de un destino, sentido muy a la antigua, que consiste —como dice la Elegía VIII— en «estar enfrente, y nada más que en esto, y siempre enfrente» («... Schicksal: gegenüber sein und nichts als das und inmer gegenber»). Lo divino en las *Elegías* se encuentra siempre en una opuesta lontananza, dejando al hombre desamparado, abandonado a sus

propias fuerzas; mientras que en los *Sonetos* lo divino se radica en el centro del mundo, y es amable y protector. La diferencia de ambiente es tan decisiva que, cuando penetran los influjos directos de la revelación órfica en las últimas *Elegías* posteriores a los *Sonetos*, cambian automáticamente de signo. Así, en la Elegía VIII, en que «lo abierto», *das Offene*, se ofrece como algo perdido e inasequible para el hombre, o en la Elegía IX, donde con su aire optimista, como venido de los *Sonetos*, se canta la plenitud del amor y del destino del hombre, llamado a salvar lo visible y pasajero del mundo exterior, trasformándolo en lo invisible e imperecedero de la palabra poética, mas sin centrar lo positivo de tal mensaje en un eje divino como en los *Sonetos*, sino dejándolo reducido a problemáticas dimensiones humanas. Lo divino, como siempre en las *Elegías*, no es central, sino contrario: el *Gegenüber* de los «angeles», más extremado ahora porque el hombre tiene sus pies asentados sobre la conciencia de su poética misión salvadora. Lo cóncavo de las *Elegías* se ha visto más acusado al introducirse en ellas lo convexo de los *Sonetos*. Por eso, el poeta se dirigirá con un tono casi blasfematorio al «angel»:

No creas que te suplico,
¡Angel, y aunque te suplicara! Tú no vienes. Pues mi
invocación está siempre llena de pretensiones; contra una corriente
tan fuerte tú no puedes progresar. Como un brazo
estirado es mi clamor. Y su mano, abierta
en lo alto para agarrar, queda ante ti
abierta, como defensa y advertencia,
¡oh tú, incomprensible! (29).

Ese brazo que con tanta decisión se levanta contra el «angel» ha recibido su fuerza de un corazón poseído por Orfeo. Frente a los restos de una religiosidad trascendente se erige al final de las *Elegías* el nuevo sentimiento de una religiosidad inmanente, rigurosamente mítica, la religiosidad órfica, devota de la tierra y de la muerte, anuladora de todos los contrastes y discriminaciones en el ámbito abierto del «espacio interior del mundo».

---

(29) *Glaub nicht, dass ich werbe.*
Engel, und würb ich dich auch! Du kommst nicht. Denn mein
Anruf ist immer voll Hinweg; wider so starke
Strömung kannst du nicht schreiten. Wie ein gestreckter
Arm ist mein Rufen. Und seine zum Greifen
oben offene Hand bleibt vor dir
offen, wie Abwehr und Warnung,
Unfasslicher, weit auf.

(Elegie VII.)

Orfeo anula todas las barreras, todos los límites entre las cosas porque es el dios de la metamorfosis y reaparece siempre idéntico a través de todos los cambios.

No levantéis ninguna piedra conmemorativa. Dejad que la rosa
florezca cada año para gloria suya.
Pues es Orfeo. Su metamorfosis
en esto y en aquéllo. No debemos esforzarnos

por encontrar otro nombre. De una vez para siempre,
es Orfeo, cuando canta. El viene y va (30).

Es un ir y venir no contrario a la quietud. Ser y cambio no se contradicen en Orfeo, según se canta al final del último *Soneto*:

Y si lo terrenal se olvidó de ti,
di a la tierra callada: yo corro.
Al agua rápida cuéntale: yo soy (31).

Esta es la última palabra de los *Sonetos*: el movimiento queda envuelto, a la antigua, como postulaba representativamente Aristóteles con rigor filosófico, en el ser. No es, ciertamente, ésta la tesis exacta de Rilke que, como decíamos no hace metafísica sino poesía metafísica, y parte, por lo tanto, más que de filósofos de poetas antiguos, especialmente de Ovidio. Imágenes suyas son atrevidamente prolongadas por el poeta con sensibilidad netamente moderna, como en el Soneto XII de la Segunda Parte: «Y la transformada Dafne quiere, desde que siente como laurel, que tú te transformes en viento» (32).

La metamorfosis tiende a proseguirse hasta cerrarse sobre sí misma, en un movimiento de eterno retorno. La antigua concep-

---

(30) *Erichtet keinen Denkstein. Lasst die Rose*
nur jedes Jahr zu seinen Gunsten blühn.
Denn Orpheus ists. Seine Metamorphose
in dem und dem. Wir sollen uns nicht mühn

um andre Namen. Ein für alle Male
ists Orpheus, wenn es singt. Er kommt und geht.
(ERSTER TEIL, Sonnet, V.)

(31) *Un wenn dich das Irdische vergass,*
zu der stillen Erde sag: ich rinne.
Zu dem raschen Wasser sprich: ich bin.

(32) *...Und die verwandelte Daphne*
wil, seit sie lorbeern fühlt, dass du dich wandelst in Wind.

ción cíclica del tiempo, tan estrechamente emparentada, como se sabe, con el mito griego, revive así en Rilke. El movimiento mismo en su giro reiterativo implica reposo, como la imagen de la rosa que resucita cada primavera, como la misma figura de la bailarina, la protagonista de los *Sonetos*, que, según se dice en el Soneto XVIII de la Segunda Parte, al danzar condensa el movimiento en torno al eje de su cuerpo hasta convertirse en «árbol del éxtasis» o, según otra metáfora, en vaso sobre el que las cejas al dar vuelta rápidamente van trazando una franja oscura cual si fuera hecha por la mano del alfarero sobre el barro giratorio. Por eso, frente a la angustia por lo pasajero de las primeras *Elegías*, los *Sonetos* proclamarán: «wolle die Wandlung»—«quiere el cambio»—, pues bajo el signo de Orfeo, nada perece, todo retorna, y, aún más, todo se conserva poéticamente intacto, como constelación invisible, como imagen imperecedera en el templo que para el oído levanta Orfeo con su lira.

De él procede también el impulso continuo para la «glorificatio» y la «laudatio» que atraviesa los *Sonetos a Orfeo*, y que tanto contrasta con el ambiente general de las *Elegías*. Continuamente aparecen en aquellos los verbos *rühmen, preisen*—alabar celebrar, enaltecer, elogiar—y *jubeln* —jubilar ,estar gozoso—. También aparecen, es cierto, en las *Elegías*; pero como rápidos resplandores que atravesasen un paisaje nocturno y tormentoso, mientras que en los *Sonetos*, aunque descienda el poeta a explorar las zonas abismales de la experiencia, pronto acaban prevaleciendo las luces cimeras que esos vocablos emiten. Del seno mismo de un pensamiento pesimista emerge de repente, lanzada por un «a pesar de todo», la alabanza y el elogio: *und dennoch rühmen.*

Algunos comentaristas (33), basándose en tal expresión verbal, han llegado a tachar de forzada y artificiosa la actitud optimista del poeta en los *Sonetos*. Es indudable que no cabe desconocer el valor singular de ese *dennoch*, el carácter a veces de cumplimiento de un mandato que muestra la alabanza rilkeana en los *Sonetos*. Mas ello es consecuencia no de una falsificación, de un torcimiento del talento rilkeano, sino de la estructura mítica del libro. El que alaba no es propiamente el poeta, sino el mismo Orfeo, o el poeta identificado con él; por eso la palabra alabanza y sus derivados parecen tener como una dignidad superior y destacar sobre las demás, con las que se ligan mediante un contraste verbal. No obs-

(33) Vid. E. M. Butler, *Rainer María Rilke*, trad. Buenos Aires, 1943, página 403.

tante, la alabanza no es un acto añadido a los otros que realiza Orfeo, sino el remate y la coronación natural de todos ellos. Viene a ser como la expresión culminante del carácter plenario, primigenio, perfecto, del espacio órfico: un espacio henchido de los más ricos presentes, un fabuloso cuerno de la abundancia, dentro del cual todo está intacto como en el interior de una rosa. El elogio no es más que el resplandor de lo real; no algo que el poeta pone, sino algo que se limita a reflejar, el eco de la esencial y común alabanza órfica, del «gemeinsamen orphischen Lobgesang» (34).

Orfeo, pues, ha producido una radical alteración en el temple del poeta y lo ha inundado de luz y de optimismo. Pues tal figura arcaica de la mitología griega, que pretende conciliar la contrapuesta polaridad de Dionisio y Apolo, está vista por Rilke de una manera unitaria, ciertamente, dando un decisivo valor a su hemisferio sombrío; pero poniendo, a la postre, el acento sobre lo claro y apolíneo. La visión poético-mítica de la Antigüedad, renovada por Rilke, es la característica de la gran poesía pindárica, con sus himnos coronados siempre de luz y de alabanza del ser. Hölderlin le sirvió de puente al efecto; pero, en definitiva, por el carácter singular del Orfeo de Rilke, la visión que nos ofrece el poeta en los *Sonetos* de la mitología griega carece de los tintes oscuros, disolutivos, dionisíacos, que tanta importancia tuvieron en la poesía de su gran predecesor alemán, y que tan acusados resultarán por otros literatos de nuestro tiempo. El Orfeo de Rilke canta, ordena, enseña, ensalza el carácter positivo y gozoso de la existencia. La misma queja sólo tiene sentido en el ámbito de la alabanza: «Nur in Raum der Rühmung darf die Klage gehn» (35). Una alabanza que no hurta o disfraza los lados trágicos de la existencia, sino que los relativiza y pone en su lugar, como lunares en la hermosa faz del cosmos, aún más, que los anula, que los invierte acertando a sacar —«¡Oh, pura contradicción!», *reiner Widerspruch!*— de los más temibles un máximo de felicidad, gracias a la magia suprema del dios de la metamorfosis.

ORFEO Y CRISTO.

Pero se dirá, con razón: ¡cuántos elementos peregrinos no se han añadido a la vieja figura de Orfeo, reencarnada en la mente personalísima de Rilke! Y, especialmente, ¡cuántos ingredientes cris-

(34) Vid. Rehm, *Orpheus*, pág. 548.
(35) Erster Teil, Sonnet VIII.

tianos no se han deslizado en tan vago e impreciso personaje mítico! No es esto novedad en el caso de Rilke. La religiosidad mítica y la cristiana se contraponen; pero al mismo tiempo se complementan y se influyen mutuamente, habida siempre cuenta de su distinto nivel y de sus diversas posibilidades de influjo. Rilke no puede menos de ver al cantor mítico a través de la atmósfera de dos milenios de cristianismo, que enturbia y altera sus perfiles, tanto más cuanto que por su especial significación, desde muy antiguo, Orfeo se encontraba situado en los linderos de la interpretación cristiana de la existencia como prefiguración de Cristo, el «verus Orpheus».

No es ésta, ciertamente, la intención de Rilke; muy al contrario, el anticristiano Rilke utiliza la vecindad entre las dos figuras para hacer de Orfeo una terminante contrafigura de Cristo, Mas, aún así —y aún por ser así cabría decir— son notorios los entrecruzamientos de los puntos de vista cristianos y mitológicos, al modo de lo que sucede en los últimos poemas de Hölderlin, si bien la presencia de los motivos cristianos en Rilke es menos temática, más subrepticia y difícil de detectar.

Rilke, en efecto, quiere hacer de Orfeo un Anticristo. Orfeo se sitúa en el lugar de Cristo y se arroga su oficio, su poder de consuelo y de salvación. En Orfeo y no en Cristo debe morir y resucitar el poeta para alcanzar una vida feliz. El es un dios víctima, un dios redentor por su muerte ultrajante; pero un dios que no lleva a ninguna trascendencia, un dios de aquí, un *Hiesiger*, un *Irdischer*, un dios de la tierra. Su gracia no salva del mundo, sino que lleva más profundamente a él, patetizándolo en su puro espacio metafísico-poético. Orfeo es un dios inmanente al mundo, un dios en este sentido profundamente anticristiano. El no es *mediador*, sino *medio*, *Mitte*. Su misión consiste no en salvar, a sus devotos, del mundo, sino en identificarlos con él; y no en salvar realmente almas y personas, sino evanescentes sensibilidades poéticas, Orfeo es el representante actualizado de una religión del arte contrapuesta a la plenaria religión de salvación, que es el cristianismo, En este sentido, Rilke prolonga la línea seguida por cuantos, desde antiguo han utilizado la religiosidad mítica para combatir a la cristiana.

Pero en la contienda, no pocos elementos de ésta se han deslizado en su enemiga. El paralelismo proseguido entre Cristo y Orfeo ha provocado una serie de fenómenos de interferencia. Pues aunque Orfeo se presenta no como *mediador* sino como *medio*, en máxima distancia de toda periferia, al pretender suplantar a Cristo

se sitúa fuera del ámbito propio de las deidades antiguas. La Naturaleza que él patentiza en una dimensión radical, aunque naturalísima, viene a ser, en última instancia, una especie de «reino de Dios», expresado en términos de inmanencia, donde se participa mediante una *unio mystica* con virtud carismática. Lo mismo ocurre con esa extraña espaciosidad en que Orfeo se mueve y cuyo origen mítico antiguo hemos señalado, pero que al pretender vencer y anular la conciencia típicamente cristiana del *tempus* resulta paradójicamente impregnada—a la manera del espacio absorto en los cuadros de Cézanne—de la más sutilísima temporalidad.

Al igual que esa idea de comunidad con la muerte, en cuanto perteneciente a la pura aquendidad, no a la «otra vida», aunque se esgrima contra las creencias cristianas basándose en otras antiguas—que textualmente son empleadas en el pasaje sobre las estelas áticas de la Elegía II y en tantas referencias a los sarcófagos antiguos de los *Sonetos*—se halla saturada de ingredientes cristianos. El hombre antiguo sintió la muerte como sombra, como degradación de la vida; pero nunca mostró, respecto de ella, los sentimientos de familiaridad que encontramos en Rilke. Su gran preocupación, como dejó bien sentado Rohde, fué alejar, neutralizar el *Hades*, hacerlo inofensivo. La familiaridad con la muerte es un asunto cristiano. Rilke se limitó a desplazar, mundanizándolo, el acento de gravedad sobre la creencia cristiana en la «comunión de los santos». La noción de un *corpus mysticum* cristiano subsiste secularizada, a pesar del atuendo órfico, en el gran libro de los *Sonetos*. Cabe así decir que si en la tradición cristiana se consideraba a Cristo como *summus musicus*, *primus cantor* o *verus Orpheus*, en los Sonetos hay no pocos argumentos para deducir una interpretación de Orfeo como *pseudochristus*.

De esta suerte, Rilke nos ofrece un consumado ejemplo, no sólo de supervivencia de un viejo mito griego, que se impone imperiosamente al poeta, sino también de su personalísima transfiguración.

Luis Díez del Corral.
Jorge Juan, 7.
MADRID

EN ROLLINS COLLEGE

POR

JAIME FERRAN

NOTA

Una larga jira por U. S. A.—empezada en el «International Summer Seminar», de la Universidad de Harvard—hizo nacer en mi ánimo un nuevo libro de poesía que he llamado *Descubrimiento de América.*

El libro es, en efecto, un descubrimiento personal del país que se extendía ante mis ojos y en el que busqué, naturalmente, las huellas hispánicas, en California, Tejas y Florida. Otras regiones que visité en mi viaje: el Medio Oeste, Nueva Inglaterra, están también representadas en el libro, pero son con preferencia absoluta las tres primeras, con el fruto de otras incursiones a Nuevo Méjico y Arizona, las que integran el núcleo esencial del libro que hoy tiene en prensa la «Editora Nacional».

En la última parte del libro, *San Martín en Florida,* he agrupado algunos poemas en los que intenté desarrollar una poesía que ya había cultivado con anterioridad. La he llamado, en alguna ocasión, poesía *neoépica,* y una de las primeras muestras de lo que quería hacer la constituyó el poema *Ante la estatua de Alvaro de Bazán,* distinguido en 1954 con el «Premio Juventud».

En esta poesía neoépica he intentado actualizar hechos y figuras de la historia española, que conservan aliento y sugerencia ejemplares. He querido tratar a estas figuras y a estos hechos de un modo radicalmente contemporáneo, con elementos de la poesía de hoy, pero buscando, en todo instante, la hondura y trascendencia de lo épico.

Uno de los poemas representativos de esta poesía es el que titulo *En Rollins College,* evocación de la figura de Ponce de León y del descubrimiento y conquista de la Florida.

El título obedece a que escribí el poema, en su totalidad, en Rollins College, donde la amabilidad de Mrs. Campbell puso a mi disposición la habitación de los huéspedes de la «Iberia House», donde dormí en la cama de Don Quijote, una vieja cama es-

pañola como la mayoría de los muebles que se encuentran en la Casa Española del College de Florida.

La palabra *Ibimuhueite*, como indico en nota adjunta, significa «resucitado», en un viejo dialecto de los indios tejanos. El Padre Kino, para explicar a los indios la resurrección de Jesucristo, cogió unos mosquitos muertos por el frío y los acercó a las brasas de la lumbre. Los mosquitos recuperaron la vida perdida y los indios acogieron el aparente prodigio con la palabra *Ibimuhueite*.

EN ROLLINS COLLEGE

I

Cama de Don Quijote, en Rollins College.
Vieja cama de roble silencioso,
cuyo callado gesto hospitalario
me ha recibido.
Sobre
su silencio se extiende
el calor de la manta zamorana
que cubre mi cansancio.
Zamora. Te recuerdo.
Claudio, con la
«más vieja música».

Y más allá de tu presencia, más
allá de lo que ven
mis ojos, surge ahora,
en esta habitación de la Florida
la silenciosa sombra caminante
del mejor caballero.

Y un momento, en la paz de Rollins College
siento que todo tiembla como
si su oscuro mirar relampagueante
cruzase sobre el viento arrebatado.

II

Quijano-Ponce.
Buena mezcla.
No,
ninguna mezcla.
El mismo.
La mirada
acostumbrada al llano.
Llano de mar o llano de La Mancha,
lo más cercano al mar.
Y navegantes
los dos.
El mismo.
Ponce
sobre la carabela «San Cristóbal».

Cristóbal sobre el mar, de nuevo.
Tú
te alegrarás, que me enseñaste tanto.

Quijano.
El mismo.
Sobre
Clavileño, bajel que yo te envidio,
con la mirada puesta acaso
en una tierra siempre nueva.
Terra
Florida, descubierta
por ti mismo en Abril,
que antes llamaban Cancio los lucayos,
con las mismas palabras
que un Cristóbal atlante consagrara
¿Recuerdas?... «sacro tuo
verbo caelum, et terram»...
Y a lo lejos
constelación de fiesta florecida
y Río «De la Cruz», que trocarán
en Río de la Muerte.

Tú también,
Mártir de piedra en Gólgota marino,
mártir innumerable, que despiertas
sobre el Atlántico en Abril,
exactamente el trece.
Y luego duermes
mientras alguien irrumpe
en la paz descubierta.
¿Diego Mi-
ruelo? ¿Francisco Hernández
de Córdova? ¿Francisco de Garay?

Hasta que fuerces el destino con
la ayuda del amigo poderoso
en Madrid,
y Septiembre,
quizá el mes más bello
en el reino de León, en la provincia
de Campos, en el pueblo
de San Servás, pequeño y olvidado.

Pero lo has aprendido.
El destino no espera
y todo será ahora
la cadena fatal
de eslabón a eslabón, hasta que en la
tierra donde la luz es de color de música
una flecha que viene desde lejos,
sin rumor, te herirá
de muerte.
Te hincará
como un día tú hincaste
aquella cruz de piedra con el nombre
del río descubierto, junto al agua.

Señor del Contemplado, para que
alguien—acaso Barcia—nos recuerde
tu última enseña,
Alonso... Juan
«Mole sub hac fortis Requiescunt ossa LEONIS

Qui vicit tactis Nomina magna suis».
¡Ibimuhueite! (1)

Alonso

¡Ibimuhueite!

Serra—Junípero—a lo largo
del Camino Real, ¡Ibimuhueite!,
convertido en la sabia,
mediterránea economía de
California.

Cabeza
de Vaca, ¡Ibimuhueite!

El Padre Kino,
a quien se le ocurrió la idea.

El fuego
acaso les enseñe.

¡Ibimuhueite!
De Soto ¡Ibimuhueite! hacia la mar,
sobre las mismas aguas que surcaste
a través de la vida y de la muerte.

Quijano-Ponce ¡Ibimuhueite!,
creciendo irrefrenable en el Condado
De Len.

Viejo roble
incansable, solar, en cuyas ramas
tiembla el musgo español,

que en Brasil llaman
hoy barba de español.

Quijano-Ponce,
barbado y español hasta los tuétanos.

Encontraste la Fuente.

Yo he venido
desde muy lejos a beber en ella.
Oyeme. Yo he bebido. He recobrado
tantos años pasados que parece
que ahora en mi mirada
asoma la niñez irremplazable
para el milagro rojo

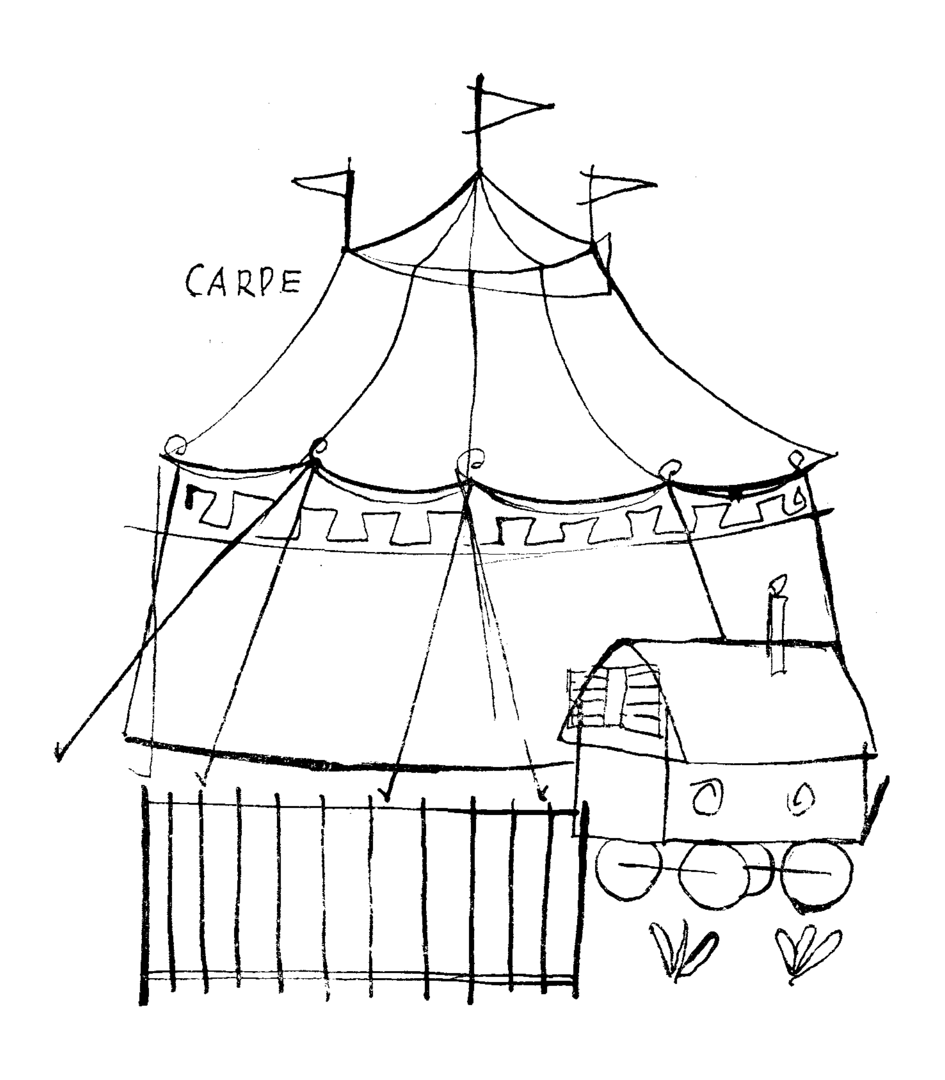
---

(1) *Ibimuhueite*: resucitado, en un viejo dialecto indio.

de las poinsettias, para
contemplar las mimosas, los hibiscos,
las palmeras del Parque del Invierno,
para reír con las muchachas prontas,
para hallar, recobrar felicidad
que se había perdido para siempre.

Hallé la Fuente. Sí.
Quijano-Ponce.
¡Ibimuhueite!

Jaime Ferrán.
Colegio Mayor «José Antonio».
Ciudad Universitaria.
MADRID



VICENTE AGUILERA CERNI

ANTOLOGIA APASIONADA DE LA XXVIII BIENAL DE VENECIA

PRIMERA PARTE

PÓRTICO

Apasionada o arbitraria, como ustedes prefieran. Cuando se penetra en los jardines y pabellones de la Bienal veneciana, tal vez vaya uno con propósitos de imparcialidad, dispuesto a recoger una información completa, sin discriminaciones, guardando la proporción y los modos. Eso sería lo correcto y académico. Pero hay demasiadas cosas en juego para poderse permitir semejantes lujos. Si el arte es algo más que una frívola distracción, si ha de expresar un tema y un problema, será imposible permanecer tranquilos. Todos hemos de correr el riesgo de ser injustos y parciales cuando vamos buscando la palpitación esencial de un mundo, cuando se buscan respuestas a interrogaciones que hieren el meollo de nuestra contemporaneidad.

Así, pues, aquí vamos a ver una Bienal fragmentaria. Ni tan siquiera pretendemos haber seleccionado lo mejor. Unicamente hemos buscado la cohesión interior de un conclave abundantísimo y diverso, conformándonos con la posibilidad de hallar una sola palabra verdadera.

En cualquier caso, es difícil encontrar el equilibrio necesario para transitar desde la costosa elegancia del Gran Canal hasta la arquitectura de Alvar Aalto en el pabellón finlandés; o para pasar de Eugenio Delacroix a Piet Mondrian y de Juan Gris a Emil Nolde.

Esto es ir de punta a punta. Sólo la pasión podría intentar recorrer tales distancias.

EUGENIO DELACROIX

Entre Eugenio Delacroix y nosotros, el impresionismo. ¡Qué tremenda frontera! ¡Cuánto camino andado desde entonces! Sin embargo, el gigante romántico sigue vivo, continúa hablando con palabras ardientes cuya vehemencia todavía nos quema.

¿Cuál es el misterio de esta vitalidad? Porque sus anticipaciones técnicas pudieron escandalizar a los devotos de David e Ingres, pero nunca nos harán olvidar que Velázquez llegó más lejos

en su última época. Por tanto, habremos de buscar en otra dirección.

Tampoco esperamos descubrir el secreto a través de sus temas, pues la literatura es uno de los pecados que los hombres de hoy condenamos sin reparo cuando tiene la osadía de contaminar lo pictórico. Y Delacroix es un contumaz saqueador de la historia literaria..., y de la otra...

Las setenta y seis obras que entre óleos, acuarelas y dibujos, expuso la Bienal en el «Ala Napoleónica» de San Marcos, pudieron darnos la clave. No en balde representan cabalmente la pasión creadora de toda una vida.

Cuando se pierde el rumbo, sólo una mano fuerte y segura puede volver a encontrar la senda salvadora; hace falta una mano violenta y casi sobrehumana para enderezar voluntades, imponer una visión o hacer comprensible un lenguaje que ya se había olvidado. Delacroix no poseyó el incalculable equilibrio que define a Velázquez; careció de la cólera sarcástica que hizo de Goya el emblema de un pueblo grande, contradictorio y áspero. Sin embargo, supo recuperar la antorcha, rescatándola de las manos arqueológicas que hubieran dejado extinguir su fulgor. Todos los temas pasaron a ser suyos: dulces y agrios, del pasado y el presente, heroicos e íntimos... Transitó de la sangre dolorida a la piel acariciadora. Tuvo la noción emocionada del movimiento, de las composiciones huracanadas y de la pincelada suelta que tiene vida propia. Devolvió a su arte el olvidado rango de peligro y aventura que poseyera en las obras de tantos grandes maestros, llenándolo de sentimiento e imaginación.

La vitalidad actual de las obras de Eugenio Delacroix es un secreto a voces. Nos golpea con tanta fuerza porque supo cargarse sobre los hombros el peso de toda su época, dispuesto a descargarlo en cada cuadro, en cada toque donde volcaba el alma tormentosa. No hay, pues, más secreto que su propia condición de romántico transido por un romanticismo pleno, imprudente, sin reservas.

Delacroix es la esencia de su contemporaneidad. No puede envejecer porque el romanticismo, como todos los períodos que se cierran, ya está a salvo de las injurias del tiempo. Y aquellos que lograron expresarlo plenamente gozarán ese privilegio de la intemporalidad. Tal es el caso de este pintor que, por ser completamente fiel a su momento, fué un rebelde y un precursor.

Es curioso comprobarlo: el cubismo, que supo captar una nueva visión del mundo y establecer las bases de una estética inédita, tuvo una existencia fugaz. No pudo ser su propia prolongación, muriendo en el extremado rigor de sus continuadores. Su misma vitalidad le acarreó la muerte. En Rusia, Malewitch—inspirado por un vasto sentimiento de anonadamiento ante lo absoluto—ahondó en su vertiente más misteriosa e incognoscible. En Holanda, Van Doesburg y Mondrian racionalizaron hasta el ascetismo de la matemática su imagen dimensional de la forma. En Francia, Ozenfant y Le Corbusier (recordamos que es suizo) quisieron extraerle su máxima depuración.

Así murió el cubismo. Así ha sobrevivido. Como todo lo viviente, llevaba consigo, desde la hora del nacimiento, el desaparecer y el prolongarse. Un destino cuyo más acabado y limpio exponente fué nuestro Juan Gris.

Nuestro, porque este José Victoriano González, como Pablo Ruiz Picasso, son españoles hasta las entretelas, pese a todos los trasplantes. Así vamos regalando posibilidades para luego poder conservar intacta nuestra nostálgica y orgullosa indigencia.

Pero esto es harina de otro costal, aunque seamos los herederos de su dolor y su esperanza. Ahora importa recordar a este inmenso Juan Gris que supo dar al cubismo la claridad y la pureza que España había escondido desde San Juan de la Cruz. Evocación siempre debida, pues incorporó el soplo de un espíritu a la problemática de un momento crucial para la historia del arte.

Es bien sabido, aunque muchos críticos devotos de lo epidérmico se obstinen en ignorarlo: la estética cubista no estriba sino muy parcialmente en sus apariencias geometrizantes o en superficiales descomposiciones de la forma. Si así fuera, tendría escaso interés. Es su ruptura con la perspectiva renacentista lo que le otorga jerarquía, la captación del espacio, según unos principios opuestos a los de la geometría euclidiana y la física de Newton. Multilateralidad, punto de vista móvil, dinamismo: tales son las premisas que, desde mediados del siglo XIX, transforman la noción del espacio y el tiempo. Se planteó, pues, el problema de conseguir una expresión artística acorde con el continuo espacio-tiempo y el principio einsteiniano de la simulteaneidad.

El cubismo renunció a la perspectiva renacentista del punto de vista único e inmóvil. Su visión figurativa contemplaba el objeto desde varios sitios a la vez, o girando en torno suyo. Así los desglosaba y desentrañaba, penetrando su corteza material.

Si los cubistas prefirieron redescubrir las posibilidades emotivas de la simplificación geometrizante, la elección de tal vocabulario—pese a su indudable interés—será cosa secundaria.

Lo que sí es fundamental—y esto se lo debemos, sobre todo, a Juan Gris—es el esfuerzo para enriquecer con savia espiritual una experimentación que en ocasiones pudo parecer fría prueba de laboratorio o irresponsable botaratada. Gris no podía resignarse a ello. Pensaba que, mientras otros pintores creyeron poder alcanzar la poesía mediante bellos modelos o motivos, el único medio para lograrla era valerse de *elementos* bellos; y entre todos los *elementos* posibles, ¿cuáles podrán compararse a los del espíritu? Esta sola idea basta para definirle.

La serena hermosura que irradian sus obras nace, precisamente, de su tensión espiritualizadora. Por eso pudo mantenerse fiel a su propio lenguaje plástico, pues lo fundamental, lo único que verdaderamente contaba, era la fuerza interior. Como un hilo de acero, su tenacidad era firme y delicada: algo limpio, duro y sensitivo a la vez.

Jamás recurrió al escándalo, ni buscó el llamar la atención, ni utilizó la propaganda. Fué alegre, sencillo y bondadoso. Quienes le conocieron bien nos dicen que amaba intensamente la vida. También sufrió mucho y murió muy joven. Pero aunque nadie nos hubiera dado noticia de tan egregia condición humana, ahí están sus obras revelándola infatigablemente, descubriéndola sin cesar; podremos encontrar en ellas alguna vacilación, incluso algún tropiezo; pero jamás hallaremos ni el más mínimo asomo de insinceridad o mixtificación.

Muy importante es el que hallara su expresión en el cubismo sintético, sin prescindir de ninguna implicación relacionada con este hecho. Sin embargo, su máxima lección es la de habernos recordado la incansable prioridad del espíritu y de los valores humanos. Incorporó una entrañable sinceridad a la temática de nuestro tiempo, una pureza insobornable.

Hallar nuestra exterioridad, la perfección de nuestra dicha: he aquí el objetivo, con palabras de Piet Mondrian, en el tercer manifiesto neoplasticista, publicado en la revista *De Stijl.*

Encontrar la exterioridad significa la realización de nuestra vida interior en la vida exterior. No sólo en nuestros actos, sino también en todas las cosas de que nos servimos, los lugares donde habitamos, los ambientes que creamos. Tal es el contenido, la esencia de la exterioridad.

Debiera estar bien claro el hecho de que nos hallamos ante uno de los pocos esfuerzos desarrollados en este siglo para lograr la armonía entre el hombre y su contorno, la integración humanística, la entereza contra la dispersión y la ruptura.

Theo Van Doesburg, Piet Mondrian, George Vantongerloo, Jacobus J. Pieter Oud y otros personifican la concreción de un cuerpo ideológico cuya insoslayable necesidad aparece evidenciada por sus inmediatas consecuencias. El grupo *De Stijl* acertó a comprender que la dramática condición del hombre moderno reside en el antagonismo entre su interioridad y su exterioridad. Nada nos dijeron—que sepamos—de las guerras civiles y desgarramientos que nacen dentro de cada interioridad: ese papel correspondió al expresionismo. De todas formas, esa es otra cuestión. Nos falta el ideal común, la aspiración básica, esa plataforma de creencias y anhelos que tuvo—por ejemplo—el occidente medieval y que acabó por integrar existencia y esperanza en la confiada seguridad de un estilo.

Por eso, cuando Walter Gropius intentó con la *Bauhaus* otro gran esfuerzo para establecer la cohesión estilística de nuestro tiempo, llamó a Weimar a Theo Van Doesburg, el compañero inseparable de Mondrian. Allí quedó consagrada la eficacia didáctica del neoplasticismo, continuando más tarde en los Estados Unidos, en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Harvard, también bajo la dirección de Gropius.

Buscamos nuestro estilo, nuestra exterioridad. Para alcanzar esa plenitud, Mondrian propuso la total ruptura con la «tradición»: idea completamente equivocada, pues la tradición sólo muere cuando se pretende la supervivencia de lo anacrónico, aquello cuyo significado y finalidad ha dejado de corresponderse con el conte-

nido y la aspiración de la época donde intenta sobrevivir. En tal sentido, como inserción de vitalidad, aquí hay estricta tradición: inconformismo creador, rebeldía constructiva.

El neoplasticismo es, fundamentalmente, una concepción arquitectónica. Como ha sido dicho y escrito tantas veces, bien puede repetirse una vez más. El esfuerzo hacia el logro de una plástica pura por el riguroso juego de equilibrios y contrastes, la descomposición de la superficie en campos de color, el gobierno absoluto de la vertical y la horizontal, llevan la pintura al terreno de la arquitectura. El pintor desaparece ante el arquitecto, incluso cuando se llega a la afirmación de los colores primarios y la negación de los no-colores.

La forma, en su máxima pureza, es geométrica. Siguiendo esa poética de incontaminación y desnudez, nos acercamos a lo aparentemente inamovible, a la sensación de que «aquello» es absolutamente necesario, matemáticamente exacto y conseguido en sus relaciones dimensionales.

Estamos casi al borde de la paz, la dicha y la perfección. Sólo nos falta—y esto también ha llegado—integrar la forma en el espacio, dar el salto desde el plano bidimensional hasta el vuelo inagotable del espacio-tiempo.

Sin embargo, hay algo angustioso en este lirismo, algo aterrador en la idea de un equilibrio total. Quizá necesitemos una dosis prudente de imperfección, la equidistancia entre la tortura barroca y el supremo desasimiento.

La exterioridad de Mondrian, su realización de la vida interior, tiene puesto el acento sobre la enorme tranquilidad—y el inmenso terror—del racionalismo. Llega hasta un límite, una frontera en la que, con sólo extender la mano, los dedos se empapan de sangre humana. Allí recomienza el problema. Allí hemos de volver siempre, a la criatura que lucha por hacerse en su mundo, que ha de hacerlo hasta encontrarse en él, que ha de hallar su entereza, su estilo y su dicha.

CONCORDANCIA Y TRADICIÓN

Coincidiendo con la amplia antología de Piet Mondrian, Holanda ha expuesto obras de varios artistas relacionados con el movimiento *De Stijl*. El criterio que ha presidido la selección es de una admirable claridad y coherencia didáctica. Pocos artistas, pero absolutamente representativos.

El tema propuesto es del mayor interés: contribuir a perfilar los orígenes del neoplatonismo (obras de Van der Leck) y sus más recientes derivaciones (Constant y Volten). La mística de Mondrian —que por su misma esencia pudiera parecernos incomunicable— tuvo sobrados elementos de permanencia y transmisión. Resonancias aparentemente ajenas al campo pictórico, pero que en realidad significan la incorporación de una temática nueva al idioma arquitectónico.

Desde Theo Van Doesburg y Mondrian, hasta la poética intelectualista de Ludwig Mies Van der Rohe, se ha recorrido en poco tiempo un largo camino; el momento presente todavía puede ser considerado como transicional, como etapa de esperanzadora provisionalidad. En esto, como en todo, interesa más lo interino y en formación que lo definitivo y clausurado.

El casi octogenario Bart Anthony Van der Leck representa la concordancia con los principios de la revista *De Stijl*. A. M. Hammacher nos recuerda las fecundas discusiones entre Van der Leck y Mondrian, sostenidas en Laren entre 1914 y 1917, mientras Europa se dedicaba con fruición a su perseverante manía de destruirse a sí misma. Ateniéndose al plano bidimensional, Van der Leck manejaba por aquel entonces (*La Tempestad*, de 1917, por ejemplo) un lenguaje agudamente simplificado, de inspiración geométrica, muy puro, aunque estilísticamente nos parezca hoy excesivamente contaminado por algunos elementos de rápido envejecimiento. Si bien en otros momentos tanteó la pintura con tinte social o bordeó la inspiración ingenuística, su mayor interés es el histórico y aparece centrado en torno a las afinidades con el neoplasticismo.

Michel Seuphor ha visto en la vida de Van der Leck dos elementos decisivos: soledad e impaciencia. Una condición y una fuerza, sin las cuales no se puede ser artista ni es posible alcanzar la pureza y la emoción necesarias para trascender y durar.

Dos artistas jóvenes—Volten y Constant—representan simbólicamente la vigencia de una tradición neoplasticista.

André Volten se aparta de Mondrian con sus esculturas espaciales, aunque su pintura guarde un severo rigor geométrico estrictamente abstracto.

Los trabajos de Constant (Nieuwenhuys) conservan y actualizan las preocupaciones que inspiraron el movimiento *De Stijl*. Su «Construcción espacial en negro, naranja, blanco y azul», utilizando planchas de plexiglás coloreado, se plantea y resuelve con

maestría un problema arquitectónico que nos recuerda a Theo Van Doesburg en alguno de sus estudios de descomposición y encastre de planos, previos al proyecto definitivo de un edificio.

Es imposible evitar la insistencia sobre los contenidos que «hacen» del neoplasticismo, desde sus orígenes, una arquitectura.

Desde Jacobus J. Pieter Oud, G. Rietveld y S. Van Ravesteyn, entre otros, hasta los más recientes maestros en los que persiste la tensión depuradora de la arquitectura racionalista, se marca un foco de potencia creadora nacido y robustecido en Holanda. Aunque sus últimas consecuencias todavía pertenezcan al terreno conjetural, lo aportado hasta ahora justifica sobradamente la revisión del neoplasticismo planteado por esta Bienal.

EMIL NOLDE

Otros nos ofrecerán un augurio, un deseo, una esperanza o una pasión. Emil Nolde nos entrega un alma entera, sin reservarse ninguna parcela; se arranca a manos llenas la intensidad de un sentir, dejando al descubierto la misma tragedia esencial de todo lo viviente.

Así como Edvard Munch ahonda en la pavorosa soledad de las criaturas, describiendo amargamente su aislamiento ante el amor y la naturaleza, Nolde se destroza con un sentimiento elemental. Lo que es amargura y decepción para Munch, es incontenible drama para Nolde.

El noruego concibe el movimiento como una extensión que se define sinuosamente, como una sensación melancólica y en cierto modo resignada. Para este alemán aterrador, es una zarabanda irresistible, un agotamiento mortal repentinamente transformado en la sonrisa demente de alguien que ha perdido la razón a golpes de sufrimiento.

Ya han pasado muchos años desde la formación del grupo *Die Brücke*, donde se hermanaron los nombres de Nolde, Hodler y Munch.

Quisieron ser «el puente» entre el impresionismo y la pintura del porvenir. En tal empeño no se les puede negar una aportación fundamental: la de que el pintor puede convertir en una sola cosa su vida y su arte, como hiciera Vincent Van Gogh. El cuadro ya no podía ser el producto de la sensibidad, el saber o la adscripción a un dogma estético: tenía que contener hasta el último

padecimiento del hombre que se debate entre el terror y la alegría, entre el amor y la vida, entre la fe y la imposibilidad de reposar en su segura confianza.

El cuadro—como hijo del hombre—está constantemente haciéndose y desmoronándose. Su aparente inmovilidad es una perenne gestación, algo siempre inacabado, anhelante, insatisfecho. Es la pasión infatigable, el existir como conflicto, el filo estrechísimo entre el ser y la nada. Es la humana conciencia mortalmente herida por lo imposible.

«Estos cuadros no deben realizar un coloquio cordial o simplemente bello. No; yo quisiera que representasen algo más: que muevan y eleven, comunicando a quien los contemple una concordancia entre la vida y la existencia humana.» Así escribía Nolde en una carta de 1913, proponiendo un camino para identificar el *hecho* de vivir con la *voluntad* de vivir. Eso es lo que, en definitiva, representa la obra para quien intenta crear algo. Eso es el amor, la fe o la misma desesperación.

En el origen de estas tempestades, en su medula recóndita, hay una torturada religiosidad. «*La tragedia*—decía Paul Rostenne—*es el más poderoso aliado de los hombres y de Dios*»; para encontrar ese aliado en las creaciones de Nolde bastará con mirar de frente el alucinante golpear de los amarillos, los violetas, los naranjas. El color se basta por sí solo para expresar la tremenda ruptura interior que le desgarraba en la misma entraña de su ser hombre. Aparece sin paliativos, con una salvaje sinceridad que otorga valor simbólico a cada pincelada.

Allá en el fondo alienta un espantoso desaliento mezclado con patéticas esperanzas, pero la indiferencia o el escepticismo no aparecen jamás. Carecen de lugar cuando el vivir y el existir arden con una sola llamarada, purificándose por el sufrimiento, viviendo de su propio morir.

Nolde murió el mes de abril del pasado año. Había nacido en 1867. La Bienal ha expuesto una importante selección de sus óleos, acuarelas, litografías y aguafuertes.

EL RESTO DEL PABELLÓN ALEMÁN

No cabe duda; el arte alemán de hoy se está fraguando con una seriedad y una altura impresionantes. Si exceptuamos la banalidad decorativa del pintor Ernst Wilhelm Nay, los demás—un

pintor y tres escultores—están trabajando con una solvencia difícil de hallar, incluso buscando en la propia Bienal.

La pintura de Fritz Winter representa el logro de una soberbia madurez dentro de las tendencias abstractas. Los cuadros se estructuran con amplio dinamismo, organizándose bajo un concepto espacial resuelto con fuertes tensiones independientes situadas en diversos planos. El espacio y la superficie acogen formas procedentes del inframundo biológico, multiplicidades y movimientos, energías de lo que pugna por hacerse.

Entre los escultores, Toni Stadler tiene un suave tinte arcaico. Bernhard Heiliger encuentra formas rotundas y claras, expuestas de modo muy personal. Karl Hartung posee una vigorosa fantasía que maneja volumen y espacio con rotunda seguridad.

EVOCANDO A RIK WOUTERS

Es tremendo esto de no ser ni comienzo ni fin. Así se puede dramatizar—desde fuera, tal vez como lo vemos nosotros—el clima sosegado de una trayectoria artística. Sí; es tremendo estar entre el precursor y el epígono, entre lo que concluye madurándose y el verdor que empuja irreprimible.

Así vemos a Rik Wouters, el belga que nació en 1882 y murió en 1916. Estuvo fuera del eje en torno al cual giraron los problemas pictóricos desde Cézanne hasta los «fauves». Mas su desplazamiento no perteneció al orden artístico, sino—esto es lo triste—al geográfico e incluso al que pudiéramos llamar «político». Vivió y murió ignorado por esa casta sacerdotal que crea, solidifica, difunde y valora los nombres-fetiches del arte moderno. Esto no es un reproche: es una queja. Wouters se mereció algo más. Su obra es importante, noble y llena de verdad. Y por si esto fuera poco, hállase cuajada de presentimientos.

Muy importante es presentir. Pero quizá lo sea más el ser verdaderamente contemporáneo de su época. Esto no es, en modo alguno, una redundancia o una perogrullada, pues tiene aquí un especial significado. Quiere decir *estar en su momento*, vivir su esencia y saber expresarla.

Mientras algunos se quieren escapar de su contemporaneidad —hacia el pasado o hacia el futuro—, otros intentan captarla. Por ser este último el caso de nuestro hombre, fué posible que, par-

tiendo de Cézanne, desembocara por sí solo en el mundo de los «fauves».

Quien se encare con sus obras encontrará en algún momento la influencia de Cézanne. Y acertará al señalarla, pues fué muy grande su admiración por su gran maestro; sin embargo, no conoció más que reproducciones hasta 1912. Pero sus otras conexiones son coincidencias. Pensando en ello, Wouters se nos agranda, afirmándose históricamente como un caso al que no se le puede regatear atención.

Si mitiga la construcción cezanniana, en cambio exalta su color, le otorga mayor libertad y amplitud. Su mundo pictórico es siempre sincero; no hay en él ni una sola disonancia buscada para halagar o sorprender. Todo responde a un sentido honesto, plácido y alegre. Por eso puede exaltar los tonos hasta dejarlos en su más pura violencia solitaria, pues lo hace sin truculencia, tranquilamente, con amor.

MARC MENDELSON

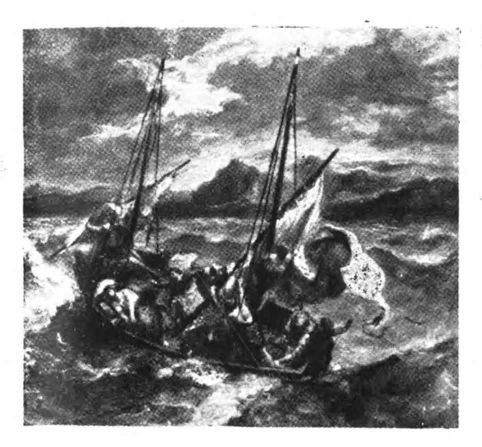
Sin salir del pabellón belga podemos dar un brinco espeluznante hasta el *hoy* más estricto y puntual. Ese *hoy* se llama Marc Mendelson, uno de los más claros y conscientes pintores abstractos que conocemos.

Gracias a su claridad y consciencia nos conduce de lleno a esa zona donde la plástica se transfigura para volverse musicalidad; donde la forma, el color y los conceptos todos del vocabulario pictórico no ocultan su vocación hacia el sonido. Quizá por ello ha titulado *Tocata y fuga* a ese cuadro tan meditado donde el abrumador impacto del amarillo limón aparece surcado por finos trazos negros.

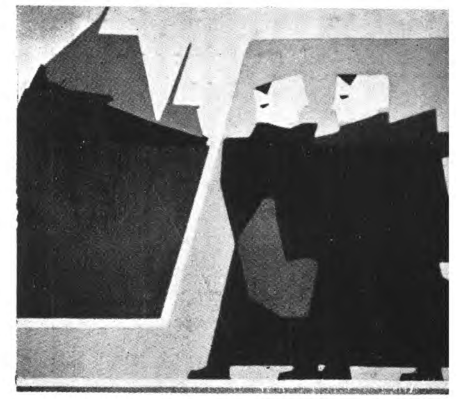
El lirismo, cuando brota tan contenida y reflexivamente, puede llegar a ser algo angustioso. Eso ya nos lo enseñó Mondrian y ahora volvemos a recordarlo.

HELENE SCHJERFBECK O EL TOQUE MELANCÓLICO

Al final se impuso la soledad, el aislamiento, la olorosa melancolía de un país de lagos y bosques. Esta pintora finlandesa, que fué alumna en París de la Academia Colarossi, de Bastien-



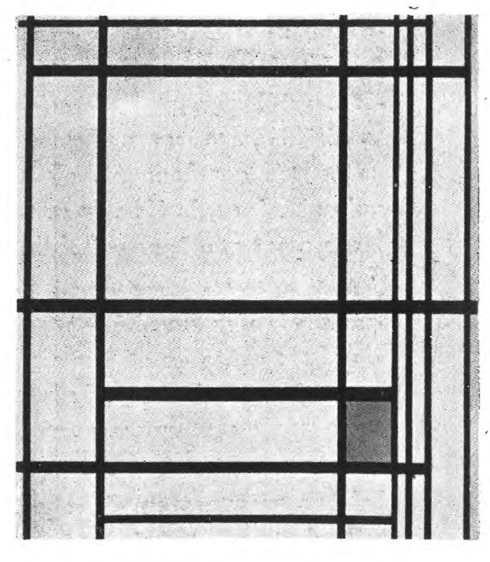
Eugène Delacroix: *Cristo en el Lago de Genezaret* (1853).



Bart Anthony van der Leck: *La tempestad* (1916).



Juan Gris: *El libro rojo* (1925).



Piet Mondrian: *Composición en azul* (1937).



Bernard Heiliger: *Figura* (1953).



Karl Hartung: *Composición* VIII (1948).

Emil Nolde: *Muchachas danzantes* (1925).





Helene Schjerfbeck: *Cantante en negro* (1916-17).

Filippo de Pisis: *Museo Poldi Pezzoli* (c. 1937).

Rik Wouters: *Madame Wouters* (1912).

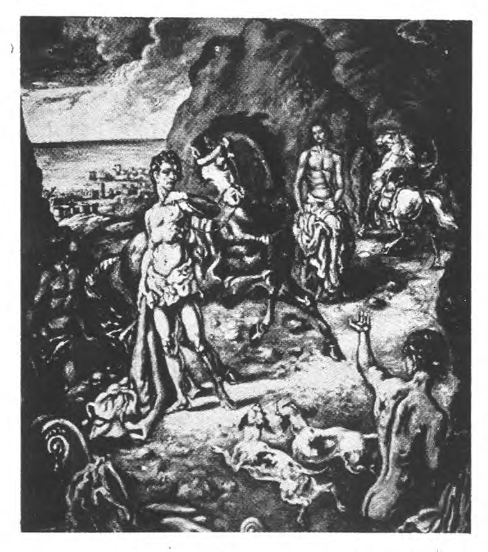




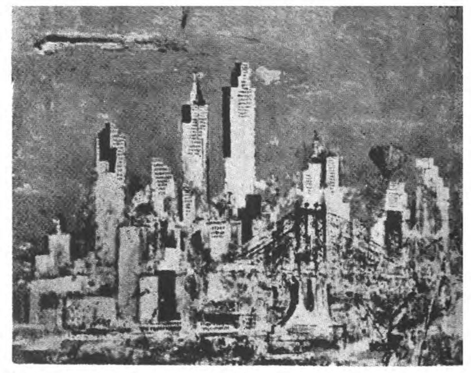
Fritz Winter: *La señal* (1950).

Arturo Tosi: *Naturaleza muerta con lirios* (1940).





Giorgio de Chirico: *Hipólito con sus compañeros en los montes de la isla de Creta.*



Wilhelm Thöny: *Nueva York* (1937, aprox.)

Lepage y de Puvis de Chavannes, acabó aislándose voluntariamente. Fué como el sometimiento a un imperativo latente en el tono íntimo y recatado de toda su obra.

La pintura de Helene Schjerfbeck — nacida en 1862, muerta en 1946—es de las que valen sobre todo por el «clima» que revelan. Por lo demás, es enormemente femenina, si aceptamos como signos de feminidad esa pincelada leve y diluída, ese colorido suave y apagado, ese dibujo elegante y un poco en proyecto. Incluso en su primera fase naturalista revela una entrañable vocación hacia lo esencial, lo que solamente puede alcanzar el soplo tibio de una observación espesamente amorosa.

En algún momento se nota el lastre de cierto «modernismo» epidémico, poco grave en artista tan contenida y prudente. Sin embargo, el daño es mínimo, pues en su ambiente manda el silencio, y cuando escuchamos palabras éstas llegan susurradas, suaves, penetrantes. La suya es una pintura sin prisas, para gentes reposadas. En tono menor, contiene una verdad indudable.

FILIPPO DE PISIS

El día 2 de abril del pasado 1956, que casi aún usufructuamos los que todavía vivimos, murió en Milán Filippo de Pisis. Eso hace demasiado trascendental cualquier comentario sobre su pintura, pues no es lo mismo decir «he aquí lo que nos está dando», que recapitular cuál ha sido—y es y será, de forma irrevocable—la herencia, el balance de un existir, del sueño y la pasión de toda una vida.

Excesiva solemnidad, no cabe duda. Y, por otra parte, copiosos peligros de caer en la fría nota necrológica o en el obligado elogio incondicional. Es terrible comprobar el cambio que experimenta la valoración de las cosas cuando la muerte interpone su ruptura. Ahora, tras ese corte, tras ese distanciamiento distinto e irreparable, podemos preguntarnos: ¿qué ha quedado en nosotros de Filippo de Pisis?

¿Qué ha quedado? Pues poco y mucho. La pintura de Filippo de Pisis nunca nos impresionó en demasía, entre otras razones porque no estaba hecha para impresionar. En ella no cupo ninguna clase de truculencia, pues para eso hubiera debido estar más «acabada», más segura de sí misma.

Pues bien, mi mejor recuerdo de unos cuadros, vistos en di-

versas ocasiones y lugares, procede precisamente de esa inseguridad íntima. Lo cual no quiere decir vacilación, ni duda, sino algo más hondo y entrañable. No es un problema de dicción plástica —que en eso evolucionó con lógica y seguridad—, sino de visión del mundo.

Porque el mundo de Filippo de Pisis se quedó en plena gestación. Mas no es esa la palabra exacta. Mejor sería decir que se hallaba todavía disperso.

El artista lo veía a trozos. Era el anti-Cézanne por excelencia. Los toques aparecían repartidos como en un juego donde cada fragmento de los objetos quisiera iniciar una fuga o afirmar su minúscula personalidad inapresable. Si su color no fuera tan contenido, tan humilde; si su concepción no fuese tan sincera podría hacernos pensar en un Matisse menos conscientemente malicioso, sin tanta picardía para buscar una sencillez que en el fondo es construcción e intelectualismo.

No. Filippo de Pisis fué más espontáneo, sin dejar de ser consciente. Su nota predilecta y predominante ha sido la melancolía de quien espera el milagro de ver hacerse su mundo. Y eso es un idealismo un poco amargo, convencido de que le será imposible vencer la esquivez esencial de la hiriente, lejana y siempre huidiza realidad.

ARTURO TOSI

Como Filippo de Pisis y Emil Nolde, Arturo Tosi casi acaba de abandonarnos. Murió el 3 de enero del pasado 1956 de nuestros pecados.

¡Qué horrible es constatar lo poquísimo que nos dice su pintura a los que hemos sido hechos atravesando otra sensibilidad, sufriendo otras pruebas, alimentando inquietudes nuevas! Así como el impresionismo se exasperó con los divisionistas, en Arturo Tosi encuentra su languidez, su pérdida de virulencia, su trasladarse a una fórmula ecléctica y tranquila.

CIUDADES MÁGICAS: WILHELM THÖNY

Para Wilhelm Thöny las ciudades no tienen calles, ni avenidas, ni rincones podridos. Solamente parecen brotar—siempre en la distancia—como finos esbozos.

¡Qué diferencia con los norteamericanos! Para éstos manda la trepidación: sus ciudades están habitadas, se estremecen, sufren. Las de Thöny se desvanecen, quedan distantes, dejan un regusto agradable. Y es que este austríaco—pese a haber muerto en Nueva York en 1949—nunca dejó de ser un europeo.

En este caso la condición de europeo quiere decir que posee cierta indiferencia humorística, un deseo de reposar viejos sufrimientos sobre el acogedor disimulo de la alegría. Por eso pensó Werner Hofman en Dufy—como actitud—y en James Ensor—como dicción plástica—. Sin embargo, en el fondo de este querer quedarse en los umbrales, de este buscar la protección de las lejanías, se oculta un dramatismo que la pincelada no quiere confesar. Entonces, Thöny, el europeo, ve la gigantesca vibración vertical de Nueva York como un turista que llega en lujoso transatlántico, todavía embriagado de humor amargo, resistiéndose instintivamente a dejarse atrapar por los implacables engranajes.

El problema está allí, confuso y multitudinario. Mas, para protegerse de la tentación épica, Thöny interpone ligeras nubes y agrega graciosos aerostatos. Hasta la tragedia puede llegar a tener la apariencia de un juguete.

LA FALSEDAD, TAMBIÉN

Este grosero sensual, este declarado enemigo del espíritu, representa uno de los síntomas más catastróficos que puede registrar el arte actual. Pese a la perruna admiración de la culta señorita Isabella Far (quien ha escrito la presentación en el catálogo general de la Bienal), Giorgio de Chirico seguirá siendo lo que ha sido y lo que es: la auténtica demostración de que en el mercado artístico y entre los críticos e historiadores hay un papanatismo aterrador.

Hace dos años Chirico expuso una amplia antológica al margeu de la Bienal. Esta vez la ha repetido, pero dentro de su marco protector. La impresión sigue siendo la misma no por las obras (cada uno puede hacer lo que guste), sino por su aceptación. Contemplando este fenómeno verdaderamente curioso es lícito pensar que algo funciona muy mal cuando puede prosperar la pobreza íntima de aquella «pintura metafísica» o la supurante podredumbre de esta lascivia petulante y agresiva. Los cuadros pertenecientes a esta última «manera» han sido pintados para ser en-

marcados con costosas y recargadas molduras doradas, para complementar ambientes de lujo sin refinamiento, para halagar el gusto por la carestía, el brillo y la molicie. Hay en todo ello como una mofa cruel y despectiva del pintor, una burla quizá merecida.

LA NOBLEZA INMÓVIL

Por Giacomo Manzù para el meridiano de la nobleza. La escultura de bulto—como peso y corporeidad—alcanza aquí una rara plenitud, un difícil reposo, una casi imposible serenidad. Estamos, amigos míos, ante un verdadero clasicismo. Poder decir esto en pleno siglo XX, y ante unas obras que prescinden olímpicamente de casi todas las fiebres contemporáneas, es algo por sí mismo casi sobrecogedor.

¿Cuál es el secreto de Manzù? Porque, indudablemente, debe existir una misteriosa fórmula de alquimista del espíritu tras esa certidumbre que desploma tanta solemnidad sobre los bronces.

El enigma no puede ser nada más que la honda comprensión de esa única y definitiva palabra apresada en la materia donde se realiza la obra. Así se permanece o, por lo menos, se habla en *permanente*; eso es ser clásico: beber lo intemporal expresando la propia temporalidad.

Ignoramos si esto será o no el verdadero enigma del Manzù que va de 1951 a 1956. Si así fuera, sería el heredero milenario de un destello de la sorda y maciza gravitación de la escultura egipcia. Hay menos distancia conceptual entre un *Cardenal* de Manzù y *El Escriba* del Louvre, que entre una obra de Juan Van Dyck y otra de Van der Weyden.

Sin embargo, esta es una cuestión histórica y, por tanto, absolutamente prematura. Más interesante sería—si ello fuera posible—sacar a la luz, aunque sólo sea una lección de las muchas que podemos aprender tocando estas sólidas superficies. No una enseñanza estética, que eso puede verlo cualquiera observando su tenso anhelo de depuración—, sino un adoctrinamiento humano. Algo de eso que la crítica arqueológica bautizaría despectivamente como «literatura».

No obstante, para aislar ese mensaje hemos de volver al hombre que posa sus manos sobre la inerte expectación de la materia, al liberador de su emoción transformada en pura quietud. Así desaparece toda tortura, cualquier padecimiento. Pues en la pasión, y

hasta en el mismo amor, hay siempre el peligro de algo bajamente egoísta. Por el contrario, esta nobleza inmóvil—por mucha amargura domeñada que oculte—sabe sepultar las exaltaciones, ofreciéndose a nuestra vista con una suprema dignidad, con una egregia indiferencia que no se deja turbar ni por la alegría ni por el sufrimiento.

(Concluirá en el próximo número.)

Vicente Aguilera Cerni.
Fernando el Católico, 29.
VALENCIA.

EL EXTRAÑO Y EL AUSENTE

POR

A. SANCHEZ-BARBUDO

Era muy temprano cuando desperté. Cerré los ojos y otra vez vi la cara blanquísima, los ojos saltones fijos en el techo. Era mi padre, que poco a poco se había ido transformando en un muñeco de cera. Yo no podía hacer nada, a no ser contemplarle con pena. Me daban ganas de llorar. Pero se pondría bueno; sí, se pondría bueno y todo volvería a ser como antes.

Me levanté y me puse los pantalones largos—los primeros de hombre que usaba, y al poco rato, sin hacer ruido, salí al pasillo. La luz estaba aún encendida. Las cortinas eran las mismas, todo lo mismo y, sin embargo, todo era muy diferente. Las maderas gemían de un modo raro en cuanto uno se salía un poquito de la estera. Olía a eucaliptus, a hojas hervidas, y la neblina, que se extendía a jirones, llenaba el comedor al fondo. Una luz grisácea caía sobre las sillas, silenciosas y como pasmadas; en cambio, el corredor tenía luz amarillenta. Y entonces descubrí, con cierta sorpresa, que la mañana no era sino una prolongación de la noche, la noche misma alargada hasta que se hacía de día, y no, como yo otras veces había sentido, algo completamente nuevo, completamente separado de todo lo anterior.

Entré en la cocina. Ella *estaba allí, vuelta de espaldas. Llevaba una bata rosa muy ceñida y el pelo suelto. Se volvió, asustada.*

—¡Vaya, sí que has madrugado, hijo...!

El tono de Pilar, mi madrastra, era diferente aquel día, mucho más amable, pensé en seguida. Y eso que nadie nos estaba oyendo.

Estaba aún sin pintar y se la veía ajada, casi vieja, a pesar de su pelo rubio. Seguramente no había dormido. Me miraba aún, indecisa, como si quisiera decirme algo triste y no se atreviera. Y de pronto sentí como una oleada de ternura hacia ella. Yo también hubiera querido decir algo, mostrarme amigo leal, humilde y abnegado. Moví los labios, pero no se me ocurría nada y permanecí con mi aire compungido, como de tonto. Ella se puso entonces a mirar hacia un rincón, abstraída, y vi cómo sus ojos se humedecieron. Lentamente los estuvo frotando con la palma de la mano, la cual luego se llevó al pelo. Yo también sentía ganas de llorar y, acongojado, pregunté si mi padre estaba mejor, si podría entrar

a verle. Ella respondió que sí, que podía entrar, pero con mucho cuidado, pues quizá estuviera aún durmiendo. Y esforzándose otra vez en sonreír, agregó con una dulzura que me pareció extraña:

—Yo te llamaré en cuanto esté el desayuno.

Fuí a la alcoba. Empujé un poco la puerta, y desde el umbral, temeroso, me puse a observar al enfermo. Dormía. Tenía la nariz afilada y respiraba con dificultad, con un pequeño ronquido. La lámpara proyectaba un semicírculo sobre la cama, sobre la colcha roja en la que destacaba, huesuda y blanca, una mano. Junto a la cabecera estaba el sillón en que ella *había pasado la noche, con los almohadones muy arrugados mostrando aún la huella de su cuerpo.*

La madera crujió un poco. Cesó la respiración. Mi padre abrió los ojos y volviendo hacia mí la cara me miró sobresaltado, como a un fantasma. Luego fué serenándose.

—Buenos días...—dije, aún asustado.

No respondió. Me reconocía ahora, sin duda; mas su mirada era fría, como si mirara a otro o me viera desde muy lejos, como si desde un mundo de espectros en el que ya no contaran demasiado los afectos humanos, me contemplara benévolo y dijera: «Ya ves, hijo, no puedo hacer nada. Lo siento, pero de ahora en adelante tendrás que arreglártelas tú sólo.»

Cuando apartó de mí los ojos me sentí mucho más tranquilo. Entré de puntillas, me senté en el sillón, y como era muy cansado estar mirándole todo el tiempo, me puse a observar lo que en la habitación había.

Hubiera yo querido poder hacer algo: correr a buscar al médico, ofrecer un consejo útil; mas bien sabía que no me tocaba sino callar. Me hubiera gustado hacer algo, sí; pero también que mi padre se diera cuenta de ello, que me sonriera como antes. Ahora él no se daba cuenta de nada.

Seguía respirando penosamente, con los ojos cerrados. Era como si ya no fuese mi padre. Sentía un nudo en la garganta, y mientras mis ojos se nublaban, me dije que le querría aunque él siguiera inmóvil y no se enterara, aunque se hubiese transformado en otro y ya no me quisiera.

En ese instante, como si hubiera adivinado mi pena, entreabrió los ojos y preguntó con una voz casi normal:

—¿Has estudiado ya tus lecciones?

—Sí..., un poco anoche—respondí muy aliviado—. Pero tengo aún tiempo en el colegio, a la hora del estudio...

Y me puse a especular sobre la posibilidad de que me pregun-

taran o no en clase; mas no tardé en advertir que, probablemente, ya no me escuchaba.

—¿Estás mejor?—pregunté, tímidamente.

Sus cejas se movieron y sus labios se contrajeron un poco, pero no respondió nada. Me arrepentí de haber hecho pregunta tan necia, y caído otra vez al silencio, volví a sentirme deprimido.

Oí cerrarse la puerta de la calle. Debía ser Julia, la criada. Tuve un deseo grande de escapar, de correr a la cocina, pero al mirar a mi padre sentí vergüenza. No iba ya a verle en todo el día... Me hubiera gustado quedarme en casa en vez de ir al colegio, pero me arrepentí también de ese pensamiento, ya que sólo si él se ponía peor habría motivo para que me quedase. Otras mañanas había creído que al volver en la tarde me dirían que ya estaba mucho mejor; pero esa mañana, en cambio, estaba seguro de que al volver le iba a encontrar igual, o quizá más malo todavía.

Me puse a recordar horas pasadas, semanas y meses antes, cuando paseábamos juntos. Mi padre permitía a menudo que le acompañase, incluso de noche, y cada salida era para mí un gran triunfo, un acto de hostilidad hacia ella, *a quien no gustaba nada que él me llevase a esas «correrías». A veces íbamos a una taberna, ya tarde, y nos tomábamos un buen filete; en otras ocasiones tenía que esperar, aburrido, a que él saliera de una visita; pero siempre me sentía feliz luego con una sonrisa o una palmada que me diera en el hombro, o simplemente pensando que iba a su lado. Yo bien sabía que lo que tenía que hacer era no importunarle: no moverme cuando él escribía en un café, no abrir la boca cuando bromeaba con una señorita. Así las salidas se repetían, y gracias a ellas, sintiéndome privilegiado, adquiría fuerzas para resistir en casa las humillaciones que tenía que sufrir.*

Estaba aún en la alcoba, absorto, contemplando la lámpara y oyendo su respiración como un quejido, cuando en la puerta apareció Julia, que me hizo una seña con la mano. Salí con rapidez. Al entrar en la cocina vi que ella *no estaba y pregunté qué hacía.*

—Se ha ido a dormir un poco. ¡La pobre estaba tan cansada! —explicó Julia.

Yo no dije nada. Me senté para tomar el café con leche y los churros, que estaban muy buenos. Julia tenía mucho que hacer, según me dijo, y por eso se movía con gran rapidez, a pesar de sus años y su gordura. Parecía contenta con todo el trabajo que le había caído encima. No refunfuñaba como otros días, sino que hablaba excitada de sus planes para tenerlo todo a punto. Luego se fué corriendo a despertar a los «pequeños», a quien su tía pronto

vendría a buscar para que no estuvieran dando la lata todo el día. Me quedé solo en la cocina mal iluminada, comiendo tranquilamente mientras miraba el tapete blanco de hule, las migas y también el techo.

Nunca había oído a Julia decir «la pobre» refiriéndose a ella. Me dolía ese tono nuevo, cariñoso, que sentía como una traición, y al mismo tiempo, en parte, me agradaba. No se estaba mal en esa atmósfera de cordialidad. Pero yo sabía bien que Julia no quería nada a Pilar. Siempre que estábamos solos me hablaba mal de ella: la comparaba con su antigua señora, mi madre, y hacía notar cuán desgraciado yo era por haberla perdido siendo tan niño. Julia me había visto nacer, según recordaba muchas veces, y por eso me quería tanto. Cuando mi padre se quedó viudo, ella, que era viuda también, permaneció en la casa y fué para mí, según decía, como una madre. Pero luego llegó la otra, Pilar... Sólo por mí la aguantaba; mas en cuanto yo fuera grande se marcharía al pueblo a vivir con su hija, que estaba muy bien casada... Y ahora, de pronto, Julia hablaba de «la pobre» Pilar, la pobre de mi madrastra, lo mismo que antes decía «la pobre» siempre que se refería a la difunta.

Hasta mis hermanos, Enriquito y María, los pequeños—los hijos de ella—se ponían a tono. Los oía yo hablar en su cuarto muy bajito, mientras los estaban vistiendo, sin duda porque Julia les había dicho que papá estaba malo y que su mamá, la pobre, tenía que dormir un poco.

Me levanté, fuí a mi cuarto, cogí los libros y pronto salí, cerrando la puerta con mucho cuidado y bajando luego la escalera a toda prisa. Daba gusto respirar el aire fresco. La calle estaba casi vacía. Marchaba despacio, extrañado de no sentir el rencor que otras mañanas llevaba conmigo cuando iba por el mismo camino.

Generalmente Pilar no había perdido la ocasión de decir algo desagradable antes de que me fuese. Por las noches todo era diferente porque mi padre estaba en casa, o iba a llegar pronto; pero en las mañanas él dormía y era sólo a ella a quien veía. A ella y a Julia, que no decía nada, aunque la mirara con rabia. Solía, pues, yo salir cada mañana pensando en mi padre, ansioso de volver y al mismo tiempo contento de haberme apartado de ella.

Ese día era distinto: no deseaba que llegara la noche, no ansiaba mucho ver a mi padre; y de ella, en cambio, no me llevaba mala impresión. Me había llamado «hijo». Eso era nuevo, muy nuevo, pero no era verdad. Y otra vez fué a atormentarme el recuerdo de una escena ocurrida meses antes:

Una tarde, mientras yo estudiaba en el comedor, mi hermano Enriquito, que tenía sólo cinco años—ocho menos que yo—, se empeñó en coger una manzana del frutero. Ella *dijo que no, y como él insistiera, se puso furiosa como acostumbraba. Con gran espanto vi que poco después, mientras ella estaba aún distraída cosiendo, él entró otra vez, de puntillas, y sin decir nada se fué a la mesa y agarró la manzana. Estaba yo seguro de que ella al verle se levantaría, gritaría y le daría una paliza; pero no fué así. El se quedó inmóvil, mirándola como encantado, con la manzana en la mano; y yo vi cómo el rostro iracundo de Pilar, que permanecía sentada mirándole también, se fué ablandando. Apretó mucho los labios para contener la risa, pero al fin ésta explotó. Y entonces Enriquito, ya seguro, se rió también enseñando sus dientecillos, comenzó a morder la manzana y se marchó del comedor muy alegre.*

Yo aquél día sentí, como sentía cada vez que recordaba la escena, que mi desgracia consistía en que nunca nadie se ablandaría conmigo de ese modo, que yo nunca podría tener la osadía de Enriquito. Ni siquiera delante de mi padre, pues siempre andaba temeroso de caer en falta, de perder su camino.

Caminaba y de nuevo me obsedía la imagen de mi padre enfermo. Parecía extraño que los tranvías chirriaran como otros días, que la gente anduviera por la calle de un lado para otro, como siempre, mientras él seguía allá en su cama, pálido e inmóvil. Mas de pronto, cerca ya de la escuela, vi de lejos a mi amigo Tomás, y cuando corría hacia él, mis pensamientos cambiaron súbitamente de rumbo.

Durante el día muchas veces aún me acordé de mi padre: en clase y a la hora del recreo, durante la comida, y más que nunca a la hora del estudio. Pero luego ya anocheciendo, cuando volvía, me olvidé por completo. Marchaba con un grupo de muchachos, y como viéramos que en un solar había un enorme montón de arena, allí nos pusimos a jugar. El juego consistía en subir a lo más alto y en no dejar subir al enemigo, en hacerle rodar hacia abajo. Me enardecí empujando a otros y recibiendo empujones, y cuando ya de noche nos dispersamos, me sentí polvoriento y sudoroso, triste y con la garganta muy seca. Me acercaba a casa y sentía vergüenza y pena. Ella *iba a notar en seguida que había estado «haciendo el burro». Iba a decir algo desagradable y a mirarme con desprecio. Subí la escalera lentamente, y antes de llamar volví a sacudirme el polvo y traté de alisarme el cabello.*

Fué Julia, por fortuna, quien abrió. Mientras yo me escurría hacia dentro ella exclamó, en voz muy baja:

—¡Ay, niño, tan tarde!...

—¿Cómo está papá?—pregunté, volviéndome, apenas hubo cerrado la puerta.

Tardó en contestar. Le temblaba la barbilla, en la que se veían unos pelitos grises, y, al fin, me dijo, casi a punto de llorar:

—¡Igual, niño, igual!... El médico se acaba de marchar...

—¿Qué dijo?

—No sé... No ha mejorado... Voy ahora por las medicinas.

Me aconsejó que rápidamente me lavase y cambiara de ropa. Fuí hacia mi cuarto sin hacer ruido. Todo estaba silencioso. Mis hermanos no habían vuelto aún.

Cuando al poco rato entré en la cocina. vi que ella estaba en una silla, muy pintada y bien vestida, pero muy triste. Levantó hacia mí sus ojos y se quedó mirándome. Yo, que esperaba un reproche, murmuré tímido:

—Salí tarde del colegio...

Fué como si no me hubiera oído. Debía estar pensando en otra cosa. Se puso a mirar al suelo, y yo me sentí tranquilo, agradecido. De repente se levantó y dijo:

—Te voy a poner la cena, tendrás hambre... Julia va a tardar, y los niños vendrán ya cenados.

—Me gustaría antes ver a papá—indiqué.

—Mejor no ahora—respondió ella—. El doctor acaba de irse... y es mejor que ahora descanse. Luego lo verás.

—¿Qué... dijo el médico?—pregunté, angustiado de repente.

Ella soltó lo que tenía en la mano y permaneció quieta, sin volverse, sin responder. De pronto se volvió. Pareció que iba a hablarme, decidida, pero al ver mi cara, al advertir quizás mi pena, se contuvo. Me miraba. Diríase que a través del aire mi congoja pasaba a ella. Apretó los labios, que pronto empezaron a temblarle; pero reponiéndose en seguida, haciendo un esfuerzo, exclamó como trastornada, con una voz vacilante que sonaba a súplica:

—¡Debes saberlo...! ¡Lo siento, hijo mío, pero es tu padre, y... está mal, muy mal!

Me quedé inmóvil. La expresión de temor se había helado en mi cara. Quisiera no haber oído. Adiviné que algo horrible pendía sobre nosotros. Anunciando esa fatalidad, unos ojos me miraban. Quise apartarme. Sacudí la cabeza, y como la viera llorar, rompí yo a sollozar también, con gran alivio.

Sentía su mano rozar las mías, que cubrían la cara, y sin saber cómo, de pronto me encontré abrazado a ella. Recostaba la cabeza en su hombro mientras gemía y mis manos oprimían su cintura, una cintura, delgada, flexible y cálida. Yo nunca había estrechado una cintura así, y la sensación me parecía novísima e interesante. Acariciaba ella mi pelo, que pensé debía aún estar muy polvoriento. Era un consuelo, un gran consuelo que nos hubiéramos hecho amigos en ese momento.

Me aparté al fin de ella y me dirigí a mi cuarto como embriagado, sabiendo que algo enorme había ocurrido, que más notables cosas habrían aún de ocurrir. Me acerqué al lavabo y lo primero que hice fué mirarme al espejo y contemplar la expresión dolorida de mi cara, admirar lo trágico y excepcional de mi situación. Miré luego mis manos en las que aún sentía el calor de su cintura. Luego volví a la cocina, dramático y un tanto ruborizado, y como viera que la cena estaba ya servida, la comí, aunque no con mucho apetito.

En los días que siguieron, mi padre se fué poniendo cada vez peor. Dejé de ir al colegio. Pilar me trataba con dulzura—aunque nunca volví a abrazarla—, con una piedad que sin consolarme ya, me asustaba. Una noche él se sintió mejor, y yo me acosté más tranquilo; pero horas después me despertó Julia. Al abrir los ojos la vi en la semioscuridad, inclinada hacia mí:

—¡Levántate, niño, levántate!—gemía.

Su mano áspera rozaba mi cara.

—¿Qué pasa?—pregunté, asustado.

No respondía, lloraba tan solo. Al fin contestó:

—Está peor, niño... Muy mal. Está ya... ¡Levántate!

No pregunté más. Sentía angustia grande. Tenía miedo, mucho miedo; pero a la vez curiosidad y un como religioso respeto de momento. Me incorporé tembloroso y luego, sin vacilar, me arrojé de la cama mientras Julia aún lloraba. Me vestí en silencio y no tardé en aparecer en la puerta de la alcoba con aire grave.

Todos me estaban mirando. Formaban un arco a respetuosa distancia de la cama. Además de Julia y Pilar, estaba allí Celedonio—el viejo amigo de mi padre—y también doña María, la vecina. Leí en los ojos de todos, compadecidos y expectantes, que en modo alguno consideraban superflua mi presencia ahí en ese momento. Orgulloso por ello, avancé dignamente dipuesto a posesionarme del alto papel que me correspondía, y sin modestia alguna me situé junto a la cabecera.

Respiraba él fuerte y de prisa, levantando mucho el pecho y

emitiendo cada vez como un leve rugido. Era, en cierto modo, como si estuviera muy cansado. Pero daba pena, mucha pena. Inquietaba no saber el motivo de esa fatiga repentina, y sobre todo inquietaba descubrir que aunque estuviera ahí respirando como todos—respirando muy fuerte, cierto es, pero como otro cualquiera podría también respirar—, aunque viéramos su cuerpo ahí cerca de nosotros, y todo, por lo tanto, a primera vista pareciera casi natural, su presencia, sin embargo, no resultaba en modo alguno natural. Asustaba. Ajeno a todo y tan blanco—los ojos vidriosos fijos en lo alto—, a solas consigo o con Dios, no había contacto alguno con él. Sólo su cuerpo estaba ya ahí.

Al cabo de un buen rato comenzó a respirar más suavemente, y luego cada vez fué espaciando más los suspiros. Creí que se ponía mejor; mas pronto advertí, mirando a los demás, que me engañaba. Me alarmó ver que Julia, que debía ser buena entendedora, arreciaba en su llanto a medida que los suspiros se iban haciendo cada vez más leves, y que al fin, murmurando algo que no entendí, hincaba sus rodillas en el suelo y se ponía a rezar y a dar vueltas al rosario entre sus manos. La mejoría, pues—me dije—, no era mejoría; que él pareciese agitado o sereno poco importaba. Y es que el mal no estaba a la vista. Se hallaba aún escondido; pero venía avanzando, avanzando de prisa...

Llegaba la muerte, sí, la «buena muerte» que Julia había mencionado; pero lo que eso fuera, lo que significaba para mí, era algo que no podía ni empezar a pensar. Sólo sabía que él se estaba muriendo. Eso era morirse. Uno se moría a solas—observé—, aparte de los demás, mientras la gente se le queda a uno mirando. Es como si alguien se estuviera hundiendo, hundiendo, y todos le contemplaran con pena en la otra orilla, sin poder hacer nada. Todos hacían algo, cierto; expresaban dolor cada uno a su modo, pero de nada servía. Julia, con sus rezos y suspiros, obraba como si siempre hubiera sabido que él se iba a morir; Pilar, mordiéndose las manos, hablaba para sí bajito y contenía los sollozos; Celedonio, inmóvil y con la cabeza baja, parecía resignado; y doña María se compadecía de todos, observaba a todos y de vez en cuando lloraba también un poquito... Y yo, ¿qué hacía yo? ¿Qué era lo que yo tenía que hacer? Tenía que hacer algo; mas esperaba aún, esperaba...

Cada vez se le oía respirar más de tarde en tarde, y tan leve que apenas ya se percibía. Todos se fueron poniendo de rodillas y yo me puse también. Se iba quedando quieto, muy quieto y silencioso. Solo se oía algún sollozo que otro, algún suspiro o la pala-

bra perdida de una oración; pero en el aire vibraba algo, un zumbido muy tenue que, cerca de su cara, hacía más hondo el silencio en que él estaba cayendo. Y fué entonces cuando al mirar ávidamente sus ojos tan abiertos—ojos fijos en algo que yo no podía ver—, adiviné que quien había estado persiguiéndole, la muerte, estaba ya muy cerca, cerquísima. Daba los últimos pasos, cautelosa, y cuando diera el último vendría a coincidir exactamente con él, con su cuerpo; y en ese momento ya no respiraría más, no se movería nunca; y ya no habría nada por debajo de él, nadie ya le perseguiría. La muerte era el exacto coincidir de esa sombra que le agobiaba y de su cuerpo, un coincidir en la quietud y en el silencio más completos.

Doña María trajo un espejo, lo puso delante de su boca entreabierta y esperó largo rato. Luego nos miró a todos con ojos tristes. Yo, que había permanecido lloriqueando, pero muy quieto, estaba aún de rodillas, absorto y como paralizado; mas lo que ocurrió de repente me sacó de mi estupor. Casi a la vez todos empezaron a moverse de aquí para allá, a gemir alto y a hablar a otros como si él hubiera ya salido de la habitación. Yo veía que estaba aún allí, quieto, blanco, igual que antes; pero ya no le hacían caso. Como si fuera de mármol, él ya no oía. Pilar corría por la habitación con los brazos en alto. Se golpeaba la cabeza con los puños, y haciendo con su boca una mueca rarísima, declamó como en el teatro, desmelenada, sollozante...

—¡Por qué me dejas! ¡Por qué me dejas! ¡Por qué me ha dejado!...

No se qué me pasó entonces. Me incorporé rápidamente y me lancé hacia la cama gritando yo también:

—¡Padre mío, padre, padre mío...!

Sentía en mi cara su pecho; el mismo pecho, el mismo calor que otras veces había sentido. Le acariciaba desesperado, llorando, gritando, y me apretaba mucho contra él. Y en ese momento me vi como si yo fuera otro, hermosamente caído sobre el cadáver. Me veía desde lo alto, como los otros me estarían viendo: mostrando mi pena de un modo conmovedor, exhibiendo una infantil y trágica resistencia ante lo irremediable. Hacía mi papel. Pero al mismo tiempo—y ello era lo verdaderamente doloroso— me estaba dando cuenta que bajo mi teatral postura, riera o llorase, había algo que permanecía lo mismo, quieto; algo que no cambiaría ya nunca: el cuerpo muerto que abrazaba seguiría muerto, muerto para siempre. El ya no estaría conmigo nunca más.

Cuando Celedonio salió para ir a ocuparse—según dijo—de los

«detalles del funeral» era ya por la mañana. Doña María, empeñada en apartarme del cadáver, insistía en ofrecerme un calmante y tiraba con fuerza de mi manga:

—¡Vente, vente conmigo! Así descansarán ellas también un poco—me rogaba.

Salí al fin de la alcoba casi a rastras, pero me calmé muy pronto. Advertí que la luz del corredor estaba aún encendida, y sin saber por qué, me sentí muy aliviado. Vagamente pensaba que todo lo que había ocurrido era un misterio no exento de grandeza, y que el futuro estaba lleno para mí, más lleno ahora que nunca de sorpresas, de grandes cambios y novedades; mas al abrir la puerta de la calle en cambio—como si una ola de aire bastase para renovar todo el sufrimiento—, sentí que sin él, sin nadie que me acogiera, el mundo me iba a parecer triste y hostil, terriblemente frío. Tuve pena de mí mismo. Y mientras subía por la escalera, llorando de un modo nada comedido, me daba cuenta otra vez que por debajo del llanto, y aunque me callase, lo mismo si echaba a correr que si me tiraba al suelo, estaría siempre la realidad inmutable de su muerte, la desesperante realidad que era el cadáver que había allí quedado.

Ya en su piso, doña María abría y cerraba el aparador y al fin me presentó un líquido verde y transparente en un vaso muy grande.

—Bébetelo y verás qué bien te sienta.. Luego tomaremos el desayuno, en cuanto mi marido se levante—decía ella, apoyando su mano en mi hombro.

Yo, sentado junto a la mesa, bebía y observaba todo: el tallado del cristal, las patas de una silla; los pastores de porcelana sobre el tapete, cargando grandes flores de trapo, o la máquina de coser arrimada a una ventana. Miraba los cuadritos, observaba todo y lo veía todo clarísimamente, pero todo me parecía extraño. Era como si las cosas—evaporada su sustancia o perdido quizá el lazo cordial que antes me uniera a ellas—de pronto revelasen con su mudez toda su oquedad y con su quietud lo grotesco de su existencia.

Cuando al cabo de un rato bajamos, las mujeres insistieron en que yo me fuera a acostar mientras ellas se entregaban a la tarea de aderezar el cadáver para la festividad de la noche. Tardé en dormirme, y cuando desperté todo se hallaba dispuesto: el comedor se había convertido en sala, y en la habitación adyacente se encontraba el muerto, instalado ya en su féretro y bien vestido.

Al poco rato empezaron a llegar las visitas. Además de Celedonio y doña María, que estaban allí como por derecho propio,

llegaron varias parejas, y algunos señores sueltos y señoras que yo apenas conocía. Entraban tristes y solemnes, apretaban la mano de Pilar y le daban el pésame con frasecitas de ocasión y comentarios elevados: «Dios se lo ha querido llevar, hija mía», «Hay que vivir», «Ahora a pensar en los que se quedan», «Así es la vida, y para eso hemos nacido». Ella, para responder a esos cumplidos, solía repetir sus entrecortadas palabras de desconsuelo, y repetía también a menudo el gesto, siempre impresionante, de bajar la cabeza y apretar contra ojos y narices su pañuelo muy mojado, hecho ya una bolita.

No tardaron en formar un corro y poco a poco la conversación se fué animando, especialmente después que hubieron bebido. Algunos contaban historias que resultaban cada vez más y más alejadas del tema original de los muertos. De vez en cuando se oían incluso risitas; y Pilar, divertida sin duda con la historia que narraba un señor muy vivaracho, llegó a sonreír también más de una vez; si bien, arrepentida pronto, mientras enseñaba aún los dientes y brillaban sus ojos hinchados, movía escéptica la cabeza, con aire pesimista, como para destacar así el gran fondo inalienable de su tristeza.

—¡Qué cosas tiene usted don Mauricio!—decía. Hasta me va a hacer reir... Y mira que...

Un pucherito se iniciaba ya en sus labios cuando don Mauricio, jovial y cariñoso, la interrumpió diciendo:

—¡Pues claro, hija! ¡Qué quiere! ¿Cree acaso que he venido yo aquí para aumentar sus penas? Bastante tiene...

Pilar le miraba con dulzura, mostrando así que reconocía cuán grande era el corazón de Mauricio. Yo, en cambio, bajé los ojos. Me había situado junto a la puerta que comunicaba con la habitación en que se hallaba el difunto, y aunque atendía a todo, al hacerse un momento de silencio, e incluso cuando más entretenido me hallaba escuchando lo que se decía, me imaginaba el perfil afilado, la cara blanca, la quietud y el silencio que él guardaba. Me parecía el cadáver lo permanente bajo el cambiante oleaje de sonrisas, murmullos y exclamaciones. Me levanté en silencio y entré, no ignorando que algunos ojos piadosos me seguían. Advertí luego que, por respeto a mí, la conversación bajó de tono; pero sólo durante un instante, pues pronto volvió a animarse. Muy calladito, quieto como si estuviera yo muerto también, en la habitación medio a oscuras, me puse entonces, una vez más, a contemplar el cadáver.

La caja negra, de segunda clase, estaba sobre una mesa. Cuatro

velones alumbraban las esquinas. Ese era mi padre. Pero resultaba difícil, muy difícil sentir toda la pena que debía. Le miraba fijamente y le veía lo mismo que le había ya visto. Le había mirado mucho, y en cuanto a tocarle, no me atrevía. Era imposible darse cuenta, darse realmente cuenta de lo que había ocurrido. Y sobre todo era imposible darse cuenta de lo que ello iba a significar para mí.

La ventana estaba abierta y por ella entraba un airecillo fresco que movía las cortinas. Su boca, entreabierta también, parecía ahora un pequeño hoyo, un hoyo negro; sus labios debían estar muy secos; su palidez era ya casi verdosa, transparente. Una ráfaga de viento llegó hacia mí, y entonces percibí viniendo de él, viniendo de él sin duda alguna, sobreponiéndose al aroma de las flores que casi le cubrían, un olorcillo particular. Olor de podrido, cierto, pero de un podrido que parecía diferente, que por emanar de donde emanaba diríase llegaba enaltecido con una dignidad especial. Me sobrecogió descubrir que se estaba transformando. Era como si el cadáver no estuviese sólo donde estaba, sino también en el aire, flotando y disolviéndose. Ese cadáver, el fundamento de todo, iba al fin y al cabo a desaparecer también. ¡De él ya no me iba a quedar nada, nada, sólo un hueco!

Al día siguiente tuve una vez más ocasión de sentirme importante. Celedonio afirmó que siendo yo «el hombrecito de la casa», a mí me tocaba presidir el entierro, y en ello más que en otra cosa anduve pensando toda la mañana.

Sonaron las dos. Las mujeres con sus lutos, llorosas, se apiñaban en torno a Pilar; y los hombres, impacientes, esperaban en un rincón. Yo, mientras, orgulloso con el brazalete que me habían prendido en el traje gris de los domingos, aunque me sentía algo mareado, sin que me abandonara nunca el olor ya muy fuerte del cadáver, entraba y salía de las habitaciones procurando que de mi cara no se borrara nunca, me mirasen o no, la huella que en mí dejaba un noble y contenido sufrimiento.

Cuando al fin, con sus grandes blusones negros, llegaron los de la funeraria, Pilar se puso a dar gritos y tuvieron que sujetarla.

—¡Que no se lo lleven, Dios mío, que no se lo lleven!—clamaba.

Eran súplicas apasionadas que juntamente con su fuerte manoteo, causaron gran conmoción por un momento. Más pronto, guiados por Celedonio, los eficaces empleados pusieron manos a la obra, metódicos, como si todo el griterío poco tuviese que ver con ellos, y no tardaron en aparecer en el pasillo, en fila y llevando ya la caja a cuestas. Pilar aún alborotaba, pero como los hombres se ponían en

marcha, yo me fuí de prisa a ocupar mi puesto frente a ellos y comenzamos todos a bajar detrás del féretro.

Fué preciso detenerse más de una vez en los rellanos, ya que la escalera era estrecha y había que hacer maniobras como las que se hacían al subir o bajar algún armario. Eran penosos los ruidos: el respirar de los mozos abrumados por el peso, los crujidos que se oían como saliendo de la caja. Todo tan desconcertante que no daba tiempo a pensar, que no podía uno acabar de darse cuenta que era esa, definitivamente, la última vez que él y yo íbamos a bajar juntos.

Muchos se agrupaban junto al portal, mas yo pasé entre ellos indiferente y grave. Luego me quedé parado en medio de la calle sin saber qué hacer. Otra vez chirriaba la madera—esta vez de un modo diferente—al poner la caja en su sitio, sobre el coche. Le trataban como a un baúl, sí; pero como él estaba tan muerto, claro es que no sentía nada. Sin sangre, él mismo era ya como madera.

Celedonio me cogió del brazo y los dos fuímos a ocupar el coche que seguía al de los caballos negros y emplumados. Arrancábamos. La gente se dispersaba y tuve la impresión clarísima de que el acto final había realmente concluído. Pero todavía quedaba el cementerio, el final verdadero. Varios coches nos seguían. Avanzábamos con el resto del tráfico. La gente, lo mismo que de costumbre, iba a lo suyo, pero algunos se detenían en las aceras y se quitaban con reverencia el sombrero como si fuera él un muerto importantísimo. Desde dentro del coche yo los miraba agradecido. Seguíamos nuestra marcha y ellos seguían la suya también. Todos iban a olvidar. Acabado el entierro, los que ahora le acompañaban volverían a sus casas y no pensarían ya en él; pero cuando todos le hubieran olvidado, en los días y meses futuros, a solas conmigo, yo en cambio le iba a recordar siempre, siempre...

Ibamos ya por el campo cuando Celedonio apretó mi mano y dijo conmovido:

—¡Te has portado bien, muchacho! ¡Como un hombre! Es una gran pérdida, una gran pérdida para ti, pero no queda más que ser fuerte y resignarse. Tú eres joven y tienes la vida por delante... Mas es triste, claro, bien triste...

Yo miraba por la ventana para que él no viera mis lágrimas. El campo era árido y llano. Estaba completamente solo en medio del mundo.

Se veían ya las tumbas. El coche se paró delante de un edificio rojo y puntiagudo. Los trámites y ceremonias fueron breves. Pronto estuvo la caja al lado de la fosa y vi que junto a ella se agrupaba

un puñado de hombres. Levantaron la tapa. Le miraba yo por última vez. Su cara era de mármol, contraída, y en ella se adivinaba la calavera; los labios no eran ya labios, los ojos parecían muy hundidos. ¡Estaba en verdad horrible! Se hallaba ya muy lejos de la vida, helado como si fuera piedra, seco como un tronco ya sin savia. Mirándole, yo mismo sentía mis venas secas también. Un enterrador arrojó a su boca inmóvil una paletada de cal, como la hubiera podido arrojar entre dos ladrillos. Se nublaban mis ojos y mis piernas se doblaban. Celedonio me sostuvo y como en sueños percibí que le bajaban con unas cuerdas, y otra vez oí el gemir de la madera, y luego la arena cayendo sobre la tapa, sonando como sonaría la lluvia, una lluvia fuerte y seca que cayera en mis entrañas. Fué un descanso escuchar después la tierra blandamente cayendo sobre la tierra. La caja al fin desapareció y momentos más tarde todos nos alejamos de la tumba.

A la vuelta, Celedonio y yo íbamos otra vez muy callados. Ya no nos seguía ningún coche. ¡Ahora sí que todo había acabado! Y no me pesaba que el muerto se hubiera quedado allá. El enterrado ciertamente no era ya él; era tan solo el cadáver, algo denigrante. Ahora de él no me quedaba nada, nada más que su ausencia. Todo había acabado y, sin embargo, todo empezaba ahora para mí; y todo iba a ser muy distinto. Acabado el espectáculo, volvía yo a estar sólo, más sólo que nunca. El ya no estaba: eso era lo decisivo. El ya no estaba y no estaría nunca, nunca más, nunca. Y mirando hacia el horizonte me pareció que las nubes rojas, unas nubes desgarradas bajo un triste cielo plomizo, sentían también el hueco que él había dejado; lloraban conmigo y participaban conmigo del asombro ante el silencio que se extendía por el campo, participaban del inacabable pasmo ante la desolación de esa tierra que tantos y tantos muertos escondía.

En los días que siguieron, cuando ya todos dormían, pasé yo muy largas horas en vela, dando vueltas, esperándole. Evocaba gestos y sonrisas que ya no estaban, palabras desvanecidas. Recordaba que otras noches, cuando él vivía, mi corazón saltaba al oír la llave moverse en la cerradura. Ahora esperaba en vano su vuelta; pero creía siempre oír sus pasos, creía oír siempre la llave otra vez.

Me acostaba pronto cada noche para poder pensar en él con calma, y le esperaba, le esperaba aunque bien sabía que nunca iba a llegar. Decía «nunca, nunca», muchas veces, pero el «nunca» no me quitaba jamás de la espera. Ese «nunca», aunque lo creyese, no acababa de entenderlo; o, como yo decía, no me entraba. Y seguía es-

perando. Pero era una espera bien triste, ya que no contenía esperanza: era sólo un deseo, un ansia vivísima de que él volviese.

Fué por entonces cuando comencé a revivir mi creencia en el paraíso, una creencia que tenía arrumbada desde los días en que abandoné el colegio de jesuítas. La esperanza de poder encontrarle alguna vez allá por esos cielos, me entretuvo en ocasiones, por una temporada; pero era una esperanza pálida que no aminoraba en nada mi deseo de encontrarle vivo por acá, en esta tierra; que no aplacaba en lo más mínimo el dolor que me causaba su ausencia. A veces, desesperado, me levantaba un momento y ocasionaba algún ruido, mas si oía que Julia o Pilar se acercaban a mi alcoba, corría a la cama y me hacía el dormido; y luego volvía a pensar otra vez en lo mismo.

En el patio de la escuela, a menudo me quedaba pasmado mirando cómo los otros jugaban, extrañado de que los estuviera yo viendo; extrañado de ser yo como unos ojos que veían, y, al mismo tiempo, alguien que se daba cuenta de que estaba viendo. Pero lo que veía en esas condiciones me importaba muy poco. Todos, hasta mi amigo Tomás, me parecían lejanos, raros.

Quien más compañía me hizo fué una perrita, «Pinta», a quien pronto tomé gran cariño. Más que apartarme de mi pena, como había pretendido Celedonio, que fué quien me la regaló, diríase que la pena se centraba ahora en ella, y por eso la quería yo tanto. Ella materializaba el ansia de que mi padre volviese. La hacía ponerse a dos patitas, sosteniendo con mis manos sus patas delanteras, y cuando me miraba fijamente con sus ojos tristes, pensaba yo que era él quien me estaba mirando, y si la abrazaba luego, oprimiéndola hasta que gruñera, y humedecía con mis lágrimas su oreja, creía que, en cierto modo, era a él a quien abrazaba, o más bien me parecía que en ella abrazaba el dolor que la desesperación me había producido. Ese cariño mío, cuyo objeto se había disipado; esa pena por él, que era pena en el aire y sin cuerpo, se encarnaban en el cuerpecillo flexible y suave de «Pinta». Y cuando la sacaba de paseo y moviendo la colita se alejaba ella para ir a oler por los rincones, era como si por el suelo, jugueteando, se fueran mis tristezas; como si de mí escapara, triste, ese amor que ya no tenía ningún dueño.

Un día Pilar me dijo que iba a ser quizás necesario que yo me fuese a vivir a otra ciudad con unos parientes míos. La noticia me excitó bastante, pero no me importó tanto como lo que agregó después de que iba a tener, tal vez, que separarme muy pronto de la perra. Y una semana más tarde soltó la bomba. Teníamos

que regalar inmediatamente a «Pinta». Había encontrado para ella una casa, y lo había prometido. Resistí, grité y lloré mucho, supliqué; pero todo fué inútil. Yo mismo tuve que llevarla. «Pinta» iba muy triste, como si supiera que la iba a abandonar. Cuando llegué, no podía acabar de despedirme. Lloré entonces a mares y luego seguí llorando.

No había freno para las lágrimas. Y es que esa desaparición no encerraba misterio alguno. Su ausencia era remediable: me la había quitado tan solo, eso era todo. Era un dolor llano y simple. Pilar, furiosa, me dijo que lloraba yo por la perra más que habría llorado por mi padre, lo cual era muy cierto; e insinuó repetidamente y de muy distintos modos que mi dolor por él no debió ser tan grande ni verdadero como antes había a todos parecido. Yo no decía nada. Sufría tan solo y lloraba. Y de pronto una noche la perra volvió. Nadie supo cómo, pero volvió. Pilar, conmovida, dijo que se quedaría el animal en casa hasta que yo me marchase, y así todos nos sentimos más contentos. Pero, cosa rara, desde que «Pinta» volvió, y aunque me alegrase tanto, yo no pensé mucho en ella. Ni siquiera me angustiaba demasiado recordar que pronto me iría a otra parte y la volvería a perder de vista. Pensaba, en cambio, otra vez en mi padre, y seguía esperándole; seguía esperando a cada instante oír en la puerta el ruido del llavín. Pilar prometió al fin que dejaría a la perrita en casa, ya que Enriquito y María la querían también mucho, y con ello me sentí muy consolado, pensando que alguna vez la volvería a encontrar.

El día señalado para el viaje me levanté muy temprano. En la estación, ya anochecido, estaban además de Julia—que pronto se iría a su pueblo—y de Pilar, Celedonio y la perrita. Yo tenía gana de que el tren arrancase, porque, sin saber por qué, despedirme de tantos a la vez me daba mucha vergüenza. Encargaron al revisor que me cuidase, y cuando por fin el tren partió y dejé de verlos y de decir adiós con mi mano, di un suspiro muy fuerte.

Comí pronto lo que llevaba para cena y luego empecé a interesarme por las personas que iban sentadas delante de mí. Iba a encontrarme ahora con muchos seres diferentes, a vivir en otros sitios. Mas tendría que ser bueno, hacerme querer para que mis tíos no me echasen a la calle. Eso sólo unos años. Luego sería ya un hombre, sería libre y podría marcharme a donde quisiese. Debía ser interesante ver mundo, encontrar siempre nueva gente; pero yo no iba a querer nunca a nadie como le había querido a él, ya nadie se me moriría como él se me había muerto...

Me dormí temprano apoyada la cabeza en el saquito que lle-

vaba. Al despertar vi que comenzaba a amanecer. Corríamos por otra tierra, ya muy lejos. Recordé que él había muerto, y por primera vez ello me pareció un hecho remoto, algo ocurrido en otro tiempo, aunque fuera aún muy triste. No iba ya a verle, mas era preciso conformarse. Los árboles eran sombras que huían. El campo, frío aún, se iba cubriendo con una tenue luz. Era un mundo hostil, sí, ese que aparecía; pero era nuevo, completamente diferente: estaba lleno de sorpresas y me esperaba.

A. Sánchez Barbudo.
University of Wisconsin
Spanish Dept.
Madison, Wis.
(U. S. A.)

EL NUEVO ESTADO CATOLICO

POR

MANUEL ALONSO GARCIA

Heinrich A. Rommen ha escrito el libro tal vez definitivo sobre problema tan importante como el de la concepción del Estado desde el punto de vista católico (*). No sólo problema importante sustancialmente entendido, sino de máxima actualidad, desde que con Maquiavelo el Estado pasó a constituir la forma política por excelencia en todas sus diversas manifestaciones y a lo largo del tiempo.

Lo verdaderamente decisivo en el pensamiento de Rommen respecto al Estado se encuentra, aparte de su conocimiento esencial de la cuestión, en la rigurosidad teológica y política con que construye el análisis total de todo el proceso, partiendo de los conceptos esenciales para llegar a las últimas derivaciones y aplicaciones prácticas que la realidad del Estado lleva consigo.

De esta manera, y siguiendo este método, Rommen nos muestra cómo «la Iglesia no ha sido nunca una mera superestructura ideológica yuxtapuesta a las formas socio-políticas que progresan o decaen en aquellas naciones que han sido en los diferentes períodos del desarrollo cultural las directoras o imperantes (1). La separación necesaria entre poder espiritual y poder temporal, entre Iglesia y Estado, es, al mismo tiempo que un peligro, una evidente tentación en la que se puede caer pecando por intromisión del Estado en los dominios del espíritu o por intento de absorción, por la Iglesia, de los dominios temporales. El juego política-espíritu, el dualismo Iglesia-Estado, aparece así como una cuestión de estricto rigor filosófico, teológico y político, con una fuerte carga de sentido religioso, que hay que deslindar convenientemente en todo caso para no incurrir en lamentables confusiones. Máxime si se tiene en cuenta que el cristiano ha de sentirse reclamado por ambas solicitaciones, debiendo definir su postura en cada momento de tal modo que, sin perder su condición de cristiano, no niegue tampoco su cualidad de ciudadano, y viceversa. Lo que no puede llevar al desconocimiento de que «la interior vida religiosa de un

(*) HEINRICH A. ROMMEN: *El Estado en el pensamiento católico.* Instituto de Estudios Políticos. Madrid, 1956. Traducción española de ENRIQUE TIERNO GALVÁN. 874 págs.

(1) Página 8.

cristiano y su vida pública como ciudadano son dos mundos distintos» (2).

El punto de partida esencial para entender debidamente y en su justo término toda la problemática que nace de cuestión tan grave como es la de la actitud del cristiano ante las estructuras temporales ha de radicar, inevitablemente, según señala Rommen, en la consideración del catolicismo como doctrina que siempre ha enseñado y ha definido siempre, contra los principios del más arraigado luteranismo, «la unidad de la religión y de la moralidad y la esencial coordinación del mundo y la naturaleza con la gracia y lo sobrenatural» (3).

La consecuencia lógica a que tal principio de partida conduce no es otra que la de situar a la Iglesia, siempre, ante una postura activa, no de quietismo social, frente a los movimientos e instituciones en que se encierra la vida de todos y cada uno de los hombres. Cierto que ello tiene sus riesgos y que tales riesgos hay que correr so pena de condenar al cristiano a una postura de fosilización, reñida sustancialmente con lo que es la dinámica de la marcha histórica de los acontecimientos y con lo que representa, por consiguiente, la necesaria adaptación del cristianismo, sin mengua de su presencia en la realidad y en el tiempo.

En la configuración dialéctica del mundo histórico reside el origen de la filosofía política del cristianismo, flanqueada por los peligros de un racionalismo esterilizador o de un pragmatismo sociológico, demasiado irracional y demasiado vitalista. La filosofía política católica ha de arrancar, quiera o no quiera, de una consideración previa de la teología y de la filosofía católicas, sin que deba ignorar, en ningún caso, el hecho de que la Iglesia y el Estado son realidades distintas, pero que viven en un mundo común. De ahí que sólo pueda construirse un auténtico sentido de lo que el Estado es según el pensamiento católico, habida cuenta de que una justa valoración, imparcial además, del problema, exclusivamente puede alcanzarse teniendo presente que la filosofía política católica no disiente, o no puede disentir, mejor, de la *filosofía perennis*, de la que es parte y aplicación. Los evidentes e inmediatos peligros en que, desde el punto de vista de una filosofía política práctica, puede caerse, son los correspondientes al sentido racionalista y al sentido sociológico de que antes hablábamos; concretamente, el individualismo y el colectivismo, realidades ambas imposibles para una filosofía política cristiana, que

(2) Página 10.
(3) Página 11.

—dice Rommen—ha mostrado una sensible aversión a las exageraciones unilaterales (4).

Sobre la filosofía política cristiana, y por debajo de ella, se han alegado como pretendida influencia las ideas helénicas, que se encierran, esencialmente, en la consideración del hombre como ser político, en la estimación del fin del Estado como consecución del ideal de la virtud y en la configuración de aquél como Estado-ciudad, filosofía política que permite la realización de los fines morales del mismo. Rommen pone de manifiesto cómo el cristianismo superó con creces esta concepción inicial helénica para elevar a un plano de consideraciones originales y profundas, radicadas en la Teología, todo lo relativo a las relaciones entre poder político y poder religioso.

Si a manera de introducción pretendiéramos concretar, con carácter no exhaustivo, los principales problemas de una filosofía católica, tal vez pudieran quedar enumerados de la manera siguiente:

1) El Cristianismo no puede adaptarse en sí mismo al mundo; pero el mundo, y sobre todo el mundo político, tiene que adaptarse a los inamovibles principios del Cristianismo.

2) La vida política pertenece al dominio de la naturaleza, que no ha sido abolida por el nuevo orden de la gracia, sino, por el contrario, bendecida y perfeccionada.

3) El fin del hombre trasciende al Estado y está en el otro mundo; el fin del Estado está en este mundo.

4) Corolario de los anteriores, la perpetua lucha de la persona individual cristiana con el permanente abuso de poder por parte de los que gobiernan.

5) Consecuencia también inmediata de lo dicho anteriormente lo relativo a la justificación del Estado y su soberanía para gobernar sin conculcar el orden de la ley.

6) En definitiva, planteamiento riguroso del problema citado; necesaria presencia de la Iglesia en las estructuras temporales sin dejarse dominar por ellas ni confundirse con las mismas (5).

FUNDAMENTACIÓN FILOSÓFICA

El gran valor de las ideas de Rommen es, ya lo hemos dicho, su rigor intelectual y su profunda vinculación a las esencias fundamentales del problema que aborda.

Una filosofía política, presupuesto necesario de toda construc-

---

(4) Página 28.
(5) Páginas 37-39.

ción posterior, tiene para él como material principal la esencia y naturaleza del Estado, la comunidad política, su fin, su objeto y sus propiedades. La filosofía política católica afirma la realidad del Estado como una forma social con un fin determinado, pero sin incurrir en el error de considerar las formas sociales como formas dotadas entitativamente de sustancia, lo que llevaría a la concreción a que han conducido los intentos, por desgracia logrados en la realidad, de signos eminentemente colectivistas que sustancializando el Estado, la nación, la raza, la clase, han colocado a la persona humana en una situción de sumisión y dotado de valor suprema a aquellas realidades. Para Rommen, siguiendo a Gundlach, el ser formal de la comunidad y, por consiguiente, también de la comunidad política, es un *ser intencional*. Ello significa que «en el orden del ser las personas individuales son, en cuanto únicos seres sustanciales racionales, los primeros, y que en el orden de los fines, la comunidad es antes que el individuo, porque el fin de la comunidad es necesario para la perfección de todos los miembros de la comunidad, y el fin de la comunidad es superior en el mismo grado de bondad» (6). Queda así suficientemente resaltado el valor del bien común, que lo es de todos los miembros y que se realiza normalmente por su cooperación solidaria y para su vivir personal. El problema encierra, además, una trascendencia mucho mayor en orden a la justificación de las formas sociales y especialmente del Estado, en cuanto que, por razón de su fin, su necesidad resulta de que se constituye en orden a la perfección de la vida personal y de la naturaleza humana, permaneciendo así la personalidad como el fundamento intrínseco de toda comunidad política e incluso, en el orden teórico y doctrinal, de toda filosofía política (7).

Todo cuanto antecede arrastra consigo la consideración de que la estimación que se tenga de la naturaleza del hombre es el fundamento de toda filosofía política. En este asunto, el planteamiento de la cuestión puede llevarse a cabo preguntándose si la vida social, en relación con el hombre, es un mero accidente o sí, por el contrario, constituye para él algo tan esencial que la existencia humana tenga sentido exclusivamente en cuanto que el hombre sea miembro de una forma social. Por otra parte, la significación

(6) «El bien común terrenal es superior al bien terrenal de las personas individualmente consideradas, pero no a su bien eterno.»

(7) Vid. las distinciones que ROMMEN formula entre filosofía social y ciencias sociales y entre filosofía política y política, aparte las consideraciones hechas por el autor acerca de la naturaleza y objeto de la filosofía política. Op. cit., págs. 59-69.

teólogica del concepto del hombre—que sea bueno o malo por naturaleza—es otra idea condicionante y decisiva. Si decimos, en cambio, que el hombre es una imagen de Dios, entonces la dignidad de aquél está a salvo y el Estado que, a pesar de su fin puede ser superindividual y necesario, tiene el carácter de servicio en fervor de la persona individual.

En los extremos de todo error teológico acerca del concepto del hombre están Hobbes y Rousseau: el primero, por su concepción pesimista de la naturaleza humana; el segundo, por su estimación optimista de la misma. En la confluencia doctrinal de ambos, ya que no en estricta coincidencia histórica con ellos, toda la teoría protestante, con Lutero por una parte, y el pensamiento teológico-político de Calvino respecto de una teocracia real sin ninguna clase de tolerancia, por otra (8). Incidiendo sobre la separación radical entre la naturaleza y la gracia como tesis teológica, el moderno agnosticismo del cual se pasa con toda facilidad a las posturas racionalistas e irracionalistas con sólo poner el acento en la razón humana o en conceptos que, como la clase o la raza, conducen al más extremo totalitarismo político (9).

Rommen deshace los errores contenidos en estas actitudes contrapuestas para fundamentar su doctrina a los postulados esenciales de la filosofía perenne. El origen del Estado—nos dice—descansa en la naturaleza racional del hombre. Razón y sociedad pertenecen a la vida humana como elementos esenciales. De aquí se induce que no hay un establecimiento inmediato, por parte de Dios, del Estado y de la forma de gobierno. Cierto que la autoridad del Estado tiene su origen, en último análisis, en Dios, pero la autoridad política no se da en la existencia sin el consentimiento de los hombres asociados para la vida política. La autoridad política sólo puede pedir obediencia razonable. La ley es regla de la razón y para seres racionales (10). Así, pues, la naturaleza del

---

(8) «Para el calvinismo el hombre no es bueno. La naturaleza humana está profundamente depravada. Sin embargo, mientras el Estado y la Iglesia estén unidos, sólo son necesarios derecho divino, redención y una fuerte autoridad estatal.»

(9) Las consecuencias están bien claras en las manifestaciones políticas concretas que han encarnado los diversos tipos de desviación: marxismo, fascismo, nacional-socialismo.

(10) «Una ciega obediencia es contraria a la idea de la naturaleza humana. Pedir una incuestionable obediencia a un ser racional presupone, por parte de la autoridad, la completa posesión de la verdad. Esta pertenece solamente a Dios. La autoridad humana puede pedir únicamente obediencia razonable; esto es, que sus peticiones sean justificables ante la razón. Así, la dignidad de la persona humana está a salvo. La libertad no significa licencia; lo opuesto a la libertad es el arbitrario e irrazonable uso de la autoridad en cuestiones en las que la dignidad humana está interesada.»

hombre como un ser racional, esencialmente social y político y moralmente libre, sigue siendo el fundamento de la doctrina política católica. A lo cual hay que añadir que el hombre, cada hombre, es imagen de Dios, dotada con un alma inmortal, idea esta que constituye, dentro de las concepciones sociales y políticas, algo verdaderamente revolucionario. Lo cual lleva a otra consecuencia social no menos significativa y es la de que la teoría política católica es conservadora en cuanto a los principios, pero progresiva en su aplicación a cada circunstancia.

El enraizamiento filosófico de las doctrinas de Rommen le llevan, como es natural a repudiar las conclusiones y, aun antes ya, los métodos de aquellos autores que, olvidándose de la significación auténtica de la naturaleza humana, pretenden asentar sus teorías en un fundamento teológico político, olvidándose de que la razón y la experiencia, es decir, la revelación natural y el derecho natural y no primaria y esencialmente la teología y la fe son el más firme apoyo de la especulación. La actitud opuesta conduce a un deísmo que confunde potestad de Dios y soberanía política o a un panteísmo para el que Dios penetra todos los resortes de la naturaleza en tal forma que todo resulta Dios, o a un ateísmo que niega la realidad de un Dios trascendente y personal para erigir en sustitución de El cualquiera otra realidad de limitada y finita significación (11). En esta línea están todos los movimientos formalistas y materialistas que en los distintos aspectos de la vida humana han tratado de configurar la existencia personal, social y política del hombre.

LA DOCTRINA ORGÁNICA DEL ESTADO

«Desde que el hombre ha intentado asir la esencia y el ser de las formas permanentes de la vida social—escribe Rommen—en especial la más elevada y comprensiva de Dios, el Estado ha tomado dos caminos fundamentales para percibir, conocer y comprender estas formas sociales: uno es mecánico individualista; el otro, orgánico solidarista». Aquél resulta como consecuencia de una metafísica mecanicista o de la negación de toda metafísica; éste, de una metafísica orgánica y teológica» (12).

La doctrina mecánico-individualista hace de las formas sociales y de las instituciones—el Estado, la familia, cualquier grupo social—fruto de la arbitraria voluntad del individuo y no de una in-

(11) Es el resultado normal a que lleva inexorablemente un punto de partida equivocado y un desarrollo nada lógico de los problemas.

(12) Páginas 145 y sigs.

terna necesidad. La objetividad se pierde, el ultraísmo y el sentido de justicia, la devoción y el amor, quedan reducidos a puras fórmulas sentimentales; en definitiva, el Estado aparece como un libre contrato de individuos autónomos y autosuficientes, cuyo solo motivo es un mayor éxito en el logro de sus propios intereses, que pasan así a constituir el fin básico y fundamental de la vida humana. Es, como puede advertirse claramente, el triunfo absoluto del individualismo y la eliminación total de los grupos y de las formas sociales, reducidos, unos y otras, al simple papel de elementos utilitarios para el bienestar individual.

Pero con ello no se agotan las concepciones mecanicistas del problema. En el extremo contrario a la consideración del individuo se halla, de manera igualmente mecánica, la del Estado, cuyo proceso teórico conduce al colectivismo totalitario. Como consecuencia de una transposición perfectamente advertible, el individuo pierde su cualidad y se hace número indiferenciado y vacío. El Estado lo es todo; los individuos son seres sin derechos, «súbditos absolutamente sometidos a un Estado omnipotente que ve en la idea de Dios un falso competidor al que a veces niega con un criterio ateísta y que a veces, desde el panteísmo, se identifica con él» (13).

Formando parte de cualquiera de estos dos brazos de la balanza están nombres tan conocidos como Hobbes, Rousseau, Hegel, Nietzsche, Marx y, con un criterio evolucionista y biológico, Spencer, Darwin y Lamarck.

El otro camino, decíamos, estriba en la consideración del Estado desde el mundo de vista orgánico y solidarista, cuyo arranque se encunetra en la filosofía aristotélico-tomista.

El hombre en sí mismo—he aquí la razón fundamentadora de la concepción orgánica del Estado—es la unión del principio formador, el alma, dotada de razón y de libre voluntad, y del elemento formado, la materia, es decir, el cuerpo. El hombre está abocado a una vida activa y perfectiva. Para la realización de este sentido intencional el hombre necesita otorgar expresión y manifestar en plenitud el sentido comunitario de su naturaleza. De aquí que la plena perfección de la idea del hombre esté en la culminación, concretándose en el Estado o, en general, en el orden público entre las personas. La vida política, pues, se origina, como una forma «intencional teleológica de la existencia humana moralmente necesaria para la realización de la idea del hombre». Ello no disminuye la consideración de la libertad como concepto básico

(13) Página 151.

del individuo dentro del Estado. Y, por otra parte, la unión de los individuos en éste no se lleva a cabo nunca con independencia de los valores personales de cada uno. Antes bien, la interacción entre totalidad y miembros, esencia del sentido orgánico de la comunidad, presidido todo ello por un principio interno, explica y justifica la verdadera esencia de la realidad. Además, según la concepción orgánica, el derecho no es ni el poder del más fuerte, ni el mecanismo que garantiza la independencia y libertad del individuo frente a los intereses de sus semejantes y evitando la interferencia de la autoridad; el derecho es una parte del orden social, considerado necesario para la existencia y conservación de la comunidad de los miembros individuales. A mayor abundamiento, el punto de vista orgánico no rompe con las formas del pluralismo, sino que las integra en cuanto que impide la elevación de cualquier grupo social a concepto totalitario, precisamente por integrarlas dentro de la intencionalidad general y común de los individuos del Estado. Estas instituciones permiten al hombre el que viva mejor para su destino trascendente y final.

Si a todo lo dicho hubiéramos de añadir otras ventajas de la concepción orgánica del poder, tendríamos que enumerar con Rommen las siguientes: *a*), coloca al individuo en posición de enfrentarse con los poderes irracionales de la vida humana; *b*), permite ver más claramente la continuidad y permanencia del cuerpo político a través y por encima de los cambios y de las instituciones sociales; *c*), conduce, junto con el concepto de justicia distributiva, a la creación de una base moral adecuada para la reforma social; *d*), ofrece también la mejor base para «una relación satisfactoria entre la autoridad y la libertad, el derecho y el poder, el individuo, el intermediario, las comunidades dependientes y el orden soberano.

LAS IDEAS DE DERECHO NATURAL Y DE ORDEN

En el pensamiento católico toda la teoría política hay que basarla en el Derecho natural. Y ello, según Rommen, por estas dos razones: primera, porque el Estado es por necesidad el producto de la naturaleza humana; segunda, porque la constitución, formación y toda la actividad interna y externa del Estado están sujetas a las reglas del Derecho natural, derivado de la idea de la naturaleza del hombre y del fin del mismo.

Es incuestionable que debe haber un Derecho del cual todas

las leyes humanas obtengan su validez y obligación moral. El problema se plantea con carácter alternativo, casi dilemático: el Derecho, o es voluntad arbitraria o es norma de razón. Hay que recurrir al pensamiento griego para encontrar el origen de la idea del Derecho natural, acudiendo a Heráclito, primer defensor de una ley general inmutable. Las vicisitudes de esta idea son muy diversas dentro de la filosofía griega, desde Aristóteles a los sofistas, enraizada en la virtud de la justicia en aquél, y mantenida como identificación entre poder y derecho, en éstos. Más tarde, los estoicos confundirán naturaleza con idea pura del hombre hasta concretarse las últimas derivaciones de esta expresión en el Derecho romano. El advenimiento del Cristianismo supuso, también aquí, la ruptura con fórmulas y modos anteriores, en realidad ya periclitados, y la puesta en práctica de ideas que, arrancando de la existencia de un Dios trascendental, van a vincular la razón humana a la ley natural y a la ley eterna. El Derecho natural, según esto, será la participación de la naturaleza humana en la ley eterna; la misma ley eterna revalidada en la naturaleza del hombre. San Agustín y toda la escolástica sentarán las premisas necesarias para deducir la aplicación práctica, en el terreno político, de todas las posibles consecuencias que en el orden ontológico y en el orden moral van a entresacarse de este supuesto (14).

La inmediata consecuencia de los postulados anteriores está en la resolución, con arreglo a este criterio, de problemas tan importantes como son los de los derechos naturales de la persona y el Estado, el establecimiento de las relaciones necesarias entre derecho y deber, la solución del posible conflicto planteado entre imperativos éticos y mandatos políticos y la afirmación del Derecho natural como base inderogable de unidad para todo sistema de Derecho positivo. Es bien clara la solución que haya de darse a cada uno de estos problemas que estará, indudablemente, en consonancia con lo que sea concepción personal acerca del Derecho Natural: la significación del más puro positivismo o la de un maquiavelismo de viejo cuño o, finalmente, la de un colectivismo totalitario que no admite otra fuente de derechos más que la voluntad de los dictados soberanos.

La relación de Derecho natural-Derecho positivo está en el centro del problema y condiciona toda la problemática posterior

---

(14) Sería interesante recoger aquí el conjunto de ricas sugerencias que ROMMEN hace respecto de problemas estrechamente ligados a la idea del orden como base filosófica del Derecho natural, pero el espacio de que disponemos impide dedicarle más atención de la ya referida.

de una filosofía del Estado. El racionalismo destruyó las ideas del Derecho natural por obra de pensadores como Hobbes, Wolff, Thomasius, etc. Al negar el Derecho natural o al desvirtuarlo, haciéndolo objeto de una consideración puramente utilitaria, quedó el Derecho positivo como única fuente y como justificación única de la licitud, incluso interna, de todo mandato político. El positivismo, en cualquiera de sus múltiples formas, de las cuales no son las menos importantes las contemporáneas manifestaciones vitalistas e intuicionistas de Dilthey, Bergson, Driesch, se encuentra en esta línea. Una reacción saludable y que trata de volver a las fuentes primigenias enraíza nuevamente al Derecho positivo con el Derecho natural, afirmando la dependencia de aquél respecto a éste y entrocando así con la filosofía perenne, incluso a través del reconocimiento que estima al Derecho natural como el único principio de orden sobre el cual constituir la garantía de unos principios duraderos y de una convivencia justa entre los hombres.

Como ha dicho Rommen, «no existe otro camino: debemos anclar nuestro orden terreno secular en el trono de Dios» (15).

LA FILOSOFÍA DEL ESTADO

Sigue siendo un misterio, una cuestión realmente sobrecogedora, todo cuanto se refiere a esa realidad de tendencia absorbente, de consecuencias a veces no demasiado lícitas, que es el poder político. En consecuencia, hay que remitir este mismo problema a su manifestación fundamental: el Estado moderno.

No cabe duda de que el *status* político es necesario para el fin del hombre. El Estado constituye una disposición intencional de la naturaleza humana, porque el hombre es un ser social y político. No vamos a recurrir aquí al testimonio de autoridades ni siquiera a principios de razón que podrían aducirse para demostrar esta verdad. Sólo el anarquismo en su postura extrema pretende ir en contra de lo que la realidad atestigua sin lugar a dudas. La ciudadanía del Estado perfecciona la naturaleza humana. Ahora bien, de esta estimación social de la naturaleza del hombre a la consideración contractualista del origen del Estado hay mucha distancia, pese a lo cual tal distancia fué recorrida por la teoría del contrato social, bien en su significación absolutista, bien en proyección individualista. Pero téngase en cuenta que la teoría del

(15) Página 249.

contrato como causa del nacimiento del orden político no es, ni mucho menos, ilegítima, siempre y cuando se tenga en cuenta, conforme dice Rommen, que esta causa ha de entenderse aquí *causa próxima*, y no, a la manera «roussoniana», como exclusiva y sola causa. El peligro está por consiguiente, en forzar uno de los extremos de la tensión fuerza natural-libertad, incurriendo en un mero utilitarismo y olvidando que el fundamento duradero de toda vida política es la idea de justicia.

El Estado es sociedad perfecta, lo que significa unidad y orden, es decir, unidad de la actividad social del hombre y orden de asociación de éste para la realización de fines específicos. Esta concepción es tanto más importante cuanto que la idea de autosuficiencia excluye la de soberanía absoluta, pero se conforma plenamente con una soberanía relativa que consagra la supremacía del Estado en su propio orden. Queda, según la estimación precedente, el problema de los grupos sociales que viven dentro del Estado, sin que corresponda a éste una función simplemente paternalista, pero asegurando, en todo caso, la afirmación del dualismo Sociedad-Estado. Esta afirmación garantiza la creación, por parte de los ciudadanos, de grupos sociales, la existencia de relaciones sociales consiguientes con el refrendo del Estado en lo tocante a sus valores morales básicos, que el Estado no crea, aunque regule, y que tampoco puede destruir ni confiscar sin el correspondiente proceso legal. Las desviaciones y las desnaturalizaciones de estos principios tienen en derecho político nombres bien claros y conocidos: nacionalismo y totalitarismo.

El Estado no es un mero sistema de normas legales, sino un organismo moral. La autoridad soberana es un principio necesario del Estado, pero sin que, en uso de la misma, pueda destruir el orden en el que los grupos inferiores, dotados de autonomía, se desenvuelven. El individuo o, mejor aún, la persona, es una realidad indispensable del orden constituído y la disposición de su libertad, en el aspecto moral y en el aspecto político, no debe, en ningún caso, ser utilizada en contra de postulados esenciales sobre los cuales el Estado se halla estructurado. El poder es instrumento con que el Estado realiza su función. El poder no es el Derecho como tampoco el Derecho es el poder. Poder político es muy distinto de instrumento de coacción. Y no hay poder legítimo allí donde su origen no lo es o donde su ejercicio deriva en opresión que va en contra de las ideas básicas de la justicia. Cuando a este poder político se superpone el poder económico entonces todo el problema del Estado y, más aún, el problema de la socie-

dad degenera en una configuración por entero injusta de la misma que se traduce y se resuelve en la desviación de una sociedad de clases y en la consiguiente oposición y lucha de las mismas. La consideración del Estado como organismo moral permite colocar a la persona con su libertad, a los grupos sociales con su autonomía, al poder político con su función y su autoridad, y al poder económico con sus posibilidades, dentro de una adecuada gradación y jerarquía que lleve a una concepción justa de los valores persona y Estado y a la estimación de un concepto esencial: el del bien común, cuya naturaleza y dependencia en relación con el propósito objetivo del Estado vamos a analizar a continuación, siguiendo el hilo de la exposición de Rommen.

EL BIEN COMÚN Y EL FIN DEL ESTADO

El fin del Estado es un fin objetivo que no se constituye por la mera suma de los fines de sus miembros, lo cual no debe llevar en modo alguno a la conclusión, que sería errónea de todo punto, de que el fin del hombre deba subordinarse al del Estado. Antes bien, el de aquél y el de éste coindicen realmente.

Importa sobremanera dejar bien claro que el Estado no es una sustancia y que, en consecuencia, no existe fuera, sobre o antes de sus ciudadanos. Esto quiere decir que el Estado es servidor del individuo y que entre un posible conflicto planteado por parte del Derecho natural, por un lado, y de parte del Derecho positivo estatal, por otro, es aquél el que debe prevalecer.

El Estado no es una moral objetiva, como quería Hegel. En el centro de la finalidad estatal se encuentra el concepto del bien común que, con expresión de Rommen, hay que caracterizar como «el principio creador, el poder que conserva el cuerpo político, la causa final del Estado, su fin último, lo que da al poder político soberano su autoridad y legitimidad moral» (16).

La trascendencia y significación del bien común como concepto básico y esencial está en que, por encima de sus posibles interpretaciones, de él dependen y a él se ligan valores tan esenciales como los de la justicia conmutativa, justicia distributiva y justicia legal.

Ha sido nuestro Suárez el que al describir el bien común lo

(16) «Por consiguiente, el bien común es la regla directora y la última norma inapelable de los actos del poder soberano, ya que el objeto de este poder no es otro que producir, en colaboración con los ciudadanos, la realización efectiva del bien común.»

ha llamado *felicitas externa*. Ello quiere decir que los valores espirituales están más allá del Estado, que escapan a su poder y a su fin. El bien común se constituye, por esta vía, en medida de las actividades del Estado, la primera de las cuales ha de ser la de asegurar el orden del Derecho, y no ciertamente por el camino de un Estado policía que se limite a mantener una actitud de simple vigilancia, postura esta que lleva, inevitablemente, a las contradicciones en que el Estado liberal incurre. Es el mismo bien común el que impone la forzosa intervención del Estado, sin perjuicio también de la autonomía reconocida a las comunidades inferiores, lo cual supone, en todo caso, y dentro de los postulados de la mejor filosofía política católica, no adherirse ni a un principio de absoluta no intenvención ni tampoco a otro, socialista a ultranza, de intervención total.

El problema es tanto más agudo cuanto que de él arranca toda una justificación o no justificación de tendencias absorbentes del Estado en materias respecto de las cuales no puede aquél intentar arrogarse funciones de monopolio, como son las que con frecuencia trata de reivindicar para sí en materia educativa y aun en el terreno religioso, dejando en éste un amplio campo a las distintas manifestaciones de tolerancia. La inserción de la idea del bien común permite, evidentemente, estimar, en cada caso, cuál sea la verdadera significación y alcance de estas concepciones y la aplicación verdadera de un principio de filosofía política católica que mira al Estado, de acuerdo con un criterio limitativo en la apreciación de sus fines.

AUTORIDAD POLÍTICA Y SOBERANÍA

Resulta inútil, de todo punto, el intentar ni siquiera una síntesis de la riqueza de sugerencias y de la hondura de contenido con que Rommen plantea problemas centrales de la filosofía política, tales como los de autoridad y soberanía.

El problema de la justificación de la autoridad política tiene, si bien se mira, una ascendencia religiosa, sagrada. En su origen, está ligada a creencias casi míticas de los pueblos primitivos. A lo largo del tiempo, la filosofía política, por diversos caminos, ha ido elaborando múltiples concepciones para otorgar a la autoridad política una significación acorde con lo que era en realidad la total concepción del mundo.

La filosofía política católica ha tratado de enraizar la significa-

ción de la autoridad a aquellos círculos esenciales de la existencia humana (persona, familia, Estado) caracterizados por poseer derechos propios y propios deberes.

No es menor el problema cuando se trata de diferenciar, en política, los términos autoridad y poder utilizados frecuentemente como sinónimos, siendo así que constituyen conceptos diferentes y que, según señala Rommen, el gobierno ideal es la unión del poder con la autoridad.

Históricamente, otro de los conceptos que más han jugado en la teoría y en la práctica de la vida política ha sido el de soberanía. La idea de soberanía es antigua, aunque el nombre empezara a usarse polémicamente hace relativamente poco tiempo, sobre todo, a partir del momento en que Bodino convirtió la soberanía en el elemento central de su definición del Estado. Por este camino, la soberanía ha seguido los más amplios e ilimitados derroteros hasta convertirse, dentro de la línea positiva, en expresión de un poder sin limitaciones. Bien entendido que al hablar aquí de poder sin limitaciones, dentro de la concepción positivista, nos referimos, lógicamente, a la consagración de la voluntad del Estado como fuente exclusiva de la ley, sin sumisión a ninguna idea trascendental teológica, moral o metafísica.

La soberanía, dice Rommen, en el orden de la independencia política posee dos elementos: poder supremo y pleno poder. A la misma se fijan determinadas limitaciones, nacidas, unas, de los valores espirituales y morales, y surgidas, otras, de la necesaria convivencia con otros Estados. La autoridad política es, efectivamente, soberana, pero soberana *in suo ordine*. Por tanto, el concepto de soberanía resulta erróneo cuando es un concepto formal y vacío, abierto de acuerdo con la voluntad arbitraria del poder soberano a cualquier contenido (17).

Siguiendo esta línea, podríamos resumir el pensamiento de Rommen en la materia, afirmando una serie de conclusiones que, sustancialmente pueden concretarse de la manera siguiente: 1.ª, a la autoridad política corresponde, en el orden constitucional, el establecimiento, defensa y, si fuese necesario, el cambio de este orden, o sea la organización de los elementos orgánicos del Estado, sus competencias y el modo de su procedimiento formal; 2.ª a la soberanía toca el establecimiento de un orden autónomo de derecho entre los ciudadanos; 3.ª, la naturaleza social del hombre conduce, inevitablemente, a la autoridad política; 4.ª, la autoridad política es, en último término, de origen divino, lo cual no

(17) Página 469.

debe interpretarse en el sentido de que Dios da la autoridad directa e inmediatamente al propio gobernante; 5.ª, el problema de la legitimidad del poder de una autoridad real no es una cuestión de hecho, sino un problema moral y jurídico, y 6.ª el poder constituyente—fórmula suareciana—reside en el pueblo, y cualquiera que detente la autoridad política que no sea el pueblo actuando como entidad autogobernante, recibe la autoridad por libre traslación inmediata, y no sólo por designación (18).

Eminentemente ligada a toda la problemática de la autoridad política, y singularmente al origen y encarnación personal de la misma, se encuentra el problema de las formas de gobierno, cuya indiferencia respecto de las mismas no es en modo alguno defendible. Cierto que no cabe identificar al catolicismo con una forma política histórica cualquiera, porque la forma política de gobierno como tal no garantiza la realización más perfecta del bien común. Pero no es menos verdad que hay conceptos, estimados como de pura forma política, y que entrañan, en realidad, algo más que la pura y simple formalidad. Para no ir más lejos, y aún reconociendo las desviaciones y los abusos que con la palabra democracia se han cometido, no cabe duda de que ésta no significa sólo un conjunto definido o reglas técnicas de gobierno, sino también lo que pudiéramos llamar espíritu de la constitución; en otras palabras, «el perpetuo y cotidiano renacer de la libertad» (19).

La desnaturalización a que la democracia se ha visto sometida por unas u otras tendencias, liberales o colectivistas, no puede hacer olvidar su genuino sentido y, en definitiva, la necesaria re-

---

(18) Páginas 514 y sigs. Repárese en las interesantes consideraciones que ROMMEN hace acerca de las diversas teorías existentes en torno al problema del origen de la autoridad política y, en concreto, respecto de las denominadas de la traslación y de la designación.

(19) «Esto implica ideas morales definidas sobre la dignidad de la persona humana, no *in abstracto*, sino *in concreto*; sobre la santidad de la familia y del hogar; sobre la igualdad de los ciudadanos ante la ley; sobre la protección por igual de su libertad y de sus derechos naturales, independientemente de los caracteres políticos, raciales o religiosos. Esto significa la participación activa de los ciudadanos en la lealtad y espíritu de sacrificio respecto del control de los órganos administrativos de gobierno. Esto significa la libertad de culto y la libertad para los padres de determinar la educación de sus hijos.

Significa también la protección de aquellas clases que en una economía sumamente amplia y con profundas diferencias en cuanto a riquezas y poder social están en peligro de ser despojadas de sus derechos o de tenerlos sólo inefectivos. Significa protección por la ley contra la explotación en cualquier forma. Un país puede tener una técnica democrática y, sin embargo, sufrir injusticias económicas y sociales. Pero llamar a tal Estado democracia sería abusar de este término. Por consiguiente, aquello que está sobreentendido cuando pronunciamos la palabra *democracia*, de la que tanto se ha abusado, es mucho más importante que su valoración técnica.»

conducción del problema al concepto central del bien común como base para determinar la legitimidad de la autoridad política.

IGLESIA Y ESTADO

El ser la Iglesia encarnación del dominio espiritual en la tierra y el Estado personificación de lo temporal en el mundo, lleva, como es natural, al planteamiento de las relaciones entre la Iglesia y el Estado, con sus problemas consiguientes, el nacimiento de los cuales hay que situarlo históricamente, según Rommen, en la época de Constantino, de quien fué la idea de que el sostenimiento de la vacilante estructura del Imperio podía hacerse valiéndose de los poderes que emanaban de la Iglesia hacia el mundo y la sociedad. Así empieza la lucha por la libertad y la independencia de la Iglesia, que históricamente llenará largas épocas de la vida del mundo y que, con períodos de decaimiento y otros de exaltación, se prolonga hasta nuestros días.

La lucha entre la Iglesia y el Estado, o, si se quiere mejor, las relaciones entre aquélla y éste, corresponden, en sus manifestaciones históricas concretas, a diversos tipos, que Rommen va analizando, con caracterísicas propias cada uno de ellos y definidos por su significación peculiar a lo largo del tiempo. No tenemos tiempo de entrar aquí en el estudio de cada una de dichas especies, que, por lo demás, si no de dominio común, constituyen, cuando menos, un planteamiento y correspondiente solución ofrecido al mismo al alcance de cuantos se hayan preocupado, poco siquiera, por cuestión tan importante como el de las relaciones entre la Iglesia y el Estado.

De esta forma, Rommen traza de mano maestra las líneas fundamentales de la lucha contra el Cesarpapismo, que comienza ya frente a los nuevos Emperadores cristianos en las dos partes del Imperio: la Occidental—Roma—y la Oriental—Bizancio—. De aquí se pasará al comienzo de una época, caracterizada por la irrución de los pueblos germánicos y el inicio, con ello, de una nueva etapa de las luchas entre el Pontificado y el Imperio, cuyo punto culminante se alcanza en la oposición de Gregorio VII y Enrique IV. Toda la lucha medieval entre la Iglesia y el Estado vendrá definida esencialmente por la admisión innegable de las dos realidades a que ambas potencias responden. En realidad, podría hablarse de la consideración, en el medievo, de la Iglesia y el Imperio como de dos poderes que no podían vivir en esferas distintas

y que no constituían dos sociedades diferentes, con lo cual toda la problemática de la tensión Iglesia-Estado irá a centrarse directamente en torno a la afirmación de la supremacía del uno sobre el otro, pero supremacía que se pretende asegurar para la dirección de una Cristiandad universal unida en la fe y en la moral.

Con el advenimiento de la Reforma, y la doctrina filosófica del doble fuero de la conciencia en el individuo—interno y externo—, se consagrará decididamente la separación absoluta entre la Iglesia y el Estado, lo cual no significa, ni mucho menos, que el Estado se conforme y limite a desarrollar su labor y desenvolver la aplicación de sus funciones dentro del terreno que, en virtud de esta separación, le pertenece. Es ésta, en su fase de intento de solución a la doctrina de la separación, la época en que se afirma la doctrina del poder indirecto de la Iglesia, sostenida por Suárez y Belarmino, consistente, como es sabido, en sostener la tesis de que el Estado es principalmente soberano *in suo ordine* y que existe generalmente una esfera de plena independencia para el poder temporal en cuanto gobierno, porque el Estado tiene un fin relativamente independiente y es una sociedad perfecta.

Las consecuencias inmediatas de la Reforma en este terreno darán sus frutos con el período de la Iglesia nacional, que dura hasta que las ideas de libertad en las revoluciones modernas vencen; más allá de estas ideas surge paso a paso el Estado moderno arreligioso, neutral. Galicanismo y nacionalismo son los supuestos sobre los cuales, desde un punto de vista social, político y religioso, se afirma el principio del dominio absoluto del poder temporal con un punto de partida que, al igual que en la Edad Media, descansa sobre la base de considerar a la fe religiosa del pueblo como fundamento de su homogeneidad política. De este modo, y según expresivamente consigna Rommen, parece como si lo de abajo se hubiera puesto arriba, ya que todo cuanto el Papa pedía para la libertad de la Iglesia lo pide ahora el Rey absoluto. Los resultados son bien claros: pérdida de independencia por parte de la Iglesia.

Con el progreso de la incredulidad y la secularización del Estado moderno, se instituye un nuevo período en el problema de las relaciones Iglesia-Estado, que se caracteriza por estimar al Estado, no fundado en la unidad de la fe, sino gobernador de una heterogeneidad de súbditos pertenecientes a muy diversas creencias y portadores de muy diversas convicciones.Dicho se está con ello que la postura del Estado moderno se definirá como de máxima tolerancia. El Estado se hace neutral en relación con la Iglesia

y su neutralidad constituirá, en verdad, un postulado de todo programa político. La respuesta de la Iglesia a este sentido de la nueva civilización, y a la nueva filosofía del Derecho y del Estado que ello comporta, se concretará en condenar el principio del indiferentismo como base de la tolerancia, rechazando el principio de la separación de la Iglesia y el Estado como un ideal de progreso político, y rechazando también la nueva doctrina positivista que hace de la voluntad soberana del Estado la fuente de todo Derecho y niega, por tanto, la validez de la ley divina y natural y la independencia del orden sagrado respecto de las pretensiones del dominio temporal (20).

El camino seguido se centra ya, como es natural, en afirmar la potestad soberana de la Iglesia y el Estado en cada uno de sus órdenes respectivos, manteniendo un principio de intervención indirecta de la Iglesia en los asuntos temporales con trascendencia ética. *Cooperación y separación* se muestran así como fórmulas a emplear, según los casos de que se trate. Fundamentalmente la cooperación entre la Iglesia y Estado es la mejor política, si bien la separación de Estado e Iglesia puede ser muy fructífera en situaciones concretas (21). La fórmula jurídica del Concordato permite, en algunos casos, escapar enteramente a la posible caída en extremismos que serían para la Iglesia igualmente nefastos. Rommen, y esto es importante dejarlo aquí perfectamente matizado, escribe, al llegar a este punto, con mentalidad norteamericana y contemplando la realidad de su país. Ello le lleva a distinguir entre un régimen de separación hostil, radical o militante, y otro tipo de separación que él denomina pacífico y amistoso. A su juicio éste último sería el más aconsejable ya que, si bien tiene de común con el tipo hostil el que a la Iglesia no se la reconozca como a una sociedad perfecta con sus propias leyes, permite, sin embargo, que la Iglesia no esté en peligro, consagrando, como más ventajoso y de mayores beneficios, un estado de cosas inevitables cuando la mayoría de los ciudadanos no pertenecen ni jurídica ni efectivamente a una religión e Iglesia, o cuando el pueblo está tan dividido entre muchas Iglesias que ninguna de ellas representa la mayoría (22).

Rommen llega a la conclusión de que en los tiempos modernos quizás sea más beneficioso admitir este hecho, que empeñarse en consagrar el contrario, dado que los supuestos de una unidad reli-

(20) Páginas 648-649.
(21) Páginas 671 y sigs.
(22) Páginas 691 y sigs.

giosa fundante de una posible unidad política han desaparecido en nuestros días. La unidad en la religión y en la fe—escribe el autor norteamericano—no se considera ya como un elemento necesario de homogeneidad para la unidad política; el sentido nacional, la cultura o civilización nacional ocupan el lugar de la religión. La respuesta, pues, a cuantos problemas se plantean hoy a la Iglesia en sus relaciones con el Estado o con cualquier régimen político encarnado en forma estatal, ha de ser de tipo positivo, sino la afirmación de lo que de positivo pueda haber en ellas por parte de grupos, partidos o facciones que, con un sentido cristiano en sus principios y en sus realizaciones prácticas, conduzca a una labor de captación y de unidad de valores espirituales muchísimos más fecunda que su opuesta. Estos movimientos—hace notar Rommen—se han desarollado con la existencia de un Clero comprensivo y la simpatía de una jerarquía bien dotada, y lo han sido, además, por laicos entusiastas que se dieron cuenta de la situación histórica. Los golpes destructores que al catolicismo político y social se han inferido, o se han intentado inferir al menos, por los Estados totalitarios, aparte de no haber conseguido su destrucción, constituyen prueba evidente de cuanto tiene que hacer una dirección de tal modo orientada. No nos resistimos a consignar textualmente el párrafo con que Rommen concluye la parte tercera de su libro, y, en realidad el libro mismo, ya que la parte cuarta, y última, mucho más breve, encierra un conjunto de consideración acerca del Derecho Internacional, con aguda penetración en cuanto se refiere a las bases de la paz y de la guerra. Legalidad y legitimidad, instituciones legales internacionales, el destierro de todo elemento utópico en la vida política y el ejercicio del poder según un principio de responsabilidad moral, llevarían a la paz mundial y a la posible realización de eso que actualmente es todavía un sueño y que se llama Estado mundial.

Volviendo al final de la parte tercera de que antes hablábamos, y al párrafo que verdaderamente resume el pensamiento de Rommen respecto de las relaciones entre la Iglesia y el Estado, el escritor norteamericano dice lo siguiente: «somos conscientes de que las actividades en el catolicismo social y político pueden llevar a una exageración de la vida activa que pierda de vista el *unum necesarium*. Esta exagerada interpretación puede llevar a la rutina de la técnica organizadora, de modo que queden tan anuladas del motivo sobrenatural del centro religioso que estos últimos corren el peligro de quedar sofocados por la importancia de lo externo. La actividad externa puede ahogar la vida sacramental.

Pero existe un medio exacto entre los extremos. El cristianismo es un ciudadano de dos mundos, de la ciudad de Dios y de la ciudad de los hombres. Está destinado al primero, pero debe vivir y trabajar para su salvación en el segundo. Sólo una minoría elegida puede abandonar el mundo y dedicarse totalmente a la vida contemplativa. Los demás deben vivir y trabajar en el mundo, aunque no deban sumirse en él».

Manuel Alonso García.
Director del Colegio Mayor «Antonio de Nebrija».
Avenida de Séneca (Ciudad Universitaria).
MADRID

CERCANIA DE LA GRACIA *

POR

FERNANDO QUIÑONES

I. EL VELADOR

Calle de Alcalá

SIGAN, sigan, no deben inquietarse.
Esto no es más que el velador de un bar.
Hoy sigue haciendo un tiempo hermoso
y un velador no es más que un velador.
Asienta sus tres patas en las losas. Están
debajo de las losas, del asfalto contiguo,
las piedras con que hicieron el fondo de esta calle
y después, ya más abajo,
la tierra negra en que todo se funda,
la tierra (sigan, sigan),
la ronca tierra recordando
(ciega de pasos, ruedas y fragores)
sus arroyos y el aire, conociendo
su sigilosa duración fatal.
Pero un velador verde
no es más que un velador (como una calle
es sólo un pavimento hecho en la tierra, sí).
No deben inquietarse.
Es sencillo. Llegaron
muchos hombres cuando hicieron todo esto;
colocaron la red del agua, arreada en lo oscuro
como un asnillo claro y servicial
que brotó hacia las manos de las esposas luego,
salpicando la rústica sonrisa de las tazas,
y otros hombres colgaron
el medido furor de los cables eléctricos,
practicaron
las desembocaduras de la lluvia

---

* Selección del libro de igual título, I Accésit del Premio «Adonais» 1956.

y la hojarasca,
los cimientos, los árboles domados,
las puertas.
Después, mucho más tarde,
alguien ha puesto aquí este velador
y sobre él
hay un vaso,
una cucharilla,
el azúcar vivaz de espejos microscópicos
y un papel donde alguien
escribe unas palabras acaso sin sentido.
No deben inquietarse. Sigan todos. O vengan.
Traigan sus tabaqueras, sus canciones
de moda, sus talonarios, sus
balances comerciales,
traigamos todos nuestros deseos
como un diario cesto de fruta lastimada,
cuanto llegasteis a tener
y cuanto no alcanzasteis nunca
y quédense tranquilos
(hay muchos cuerpos por las avenidas
sofocadas del sábado). Sentémonos.
Porque este velador nos contempla,
nos declara:
el torpe animalillo de metal repintado
parece responder a nuestros gestos, quiere
confiar en salvarnos un poco como sea,
hacerlo
con la pobre palabra de su verde,
decirnos «Vean, la vida es verde como un valle,
¿quién llora?
Toda la vida es verde como yo»
o bien «Siento a la tierra honda
tirar de mis tres cascos y es hermoso sentirlo»,
«¿Adónde vais? ¡Reíd! ¡Duremos verdes!»,
y puede hacerlo, puede
hablarnos
por estar tan en medio de la vida,
tan cerca de la sangre de todos,
contagiado de manos y presente común,
tan delgado en su clara dimensión bondadosa

junto a las lágrimas, los amantes,
la gasolina y las raíces
de la vida,
vegetal y sumido entre nosotros,
en nuestra briega diaria,
como un galgo varado, con su cara infantil.

II. PALABRAS DE AMOR

CADA paso que doy
se dirige hacia ti,
hacia lo más callado
de tu corazón, creo
en la luz, creo en todo
porque te he visto. Cada
paso que doy me lleva
hacia cuanto tú debes
ser; en la sola vida
de tu verdad me miro
igual que en un espejo
inequívoco, siempre
sabré que eres azul
como también que eres
carne perecedera,
pero fuego inmortal también,
metal de tiempo incorruptible.
A cada jardín llevas
ocurrido en ti misma,
cada abril te conoce,
cada dolor te dice
y cada mano mía
eres tú misma porque
Dios lo dispuso y no
sabríamos decir nada.
Cada mañana y letra,
cada viaje, cada
paso que doy, amor,
se dirige hacia ti.

(De *Cercanía de la Gracia.*)

III

SE cómo fué, cómo lo hiciste todo.
Porque primero no estaban más que los huesos,
lo sé.
Los grandes huesos color tierra.
Eran los huesos de todos los españoles,
de los niños,
de los hombres
y de las viejas ateridas
y las muchachas coloradas.
Los huesos nada más.
Después viniste Tú.
Y claro que Miguel vino contigo.
Les pusieron ustedes los libros a los huesos
(los libros temblorosos en la noche)
y también al cura y a los pájaros
y a la sobrina
y a la olla de algo más vaca
y fuiste Tú quien lo pusiste en pie junto a una
mesa
vociferando entre sus canas
y Miguel trajo la adarga y avió el rocín,
abriéndole la puerta del corral según amanecía,
y él ajustó la silla,
cabalgó
y se echó a andar hasta la fecha
para que todos sigamos vivos.

IV

ALGUIEN ha visto estos papeles.
Han dicho «Sí...
Es una línea interesante...»
Pero yo creo que debían estar
pensando en otras cosas al decirlo,
pensando en el relámpago que azufra
de pronto el mar y los chalets nocturnos
al rodar de un tranvía

o en las líneas de la lluvia por un jardín de pueblo,
junto a un peral con fechas y palabras perdidas,
o en el combo trayecto de un gorrión en medio
de la luz
del campo en junio,
o quizá vieron
la línea interesante que decían
recordando una flor de albérchigo,
un mudo que se ríe,
o comprendieron
que si la poesía puede ser
un delgado reflejo de cuanto sentimiento
infundiste a lo vivo y a lo inerte,
tan sólo una ceniza caída de tus fuegos
que en su dulce escasez les llega al fondo,
lo mejor es decir sencillamente «Sí...
Es una línea interesante la de estos versos»
puesto que no podemos decir más,
puesto que es sólo nuestro corazón
el que debiera hablar y el que no sabe.

(De *Coplas a lo Divino.*)

V. CANCION DE AGOSTO PARA LUIS ROSALES

LUIS, sé que por las hojas
anda cuanto perdimos.

Hoy es treinta de agosto y junto al filo blando
de los olmos, por las riberas
encendidas del cielo declinante,
por las miradas del amor que cruzan
tantas veces ante nosotros
los amantes y los senderos
del Parque del Oeste
y las aves olvidadizas,
allí
siento el ala ternísima de todo
cuanto perdemos los buenos hombres
para después ganarlo, lo que fuimos y somos,
y estos mismos destellos
tranquilos y temblando en la memoria

son los que llegan luego a hacerse
palabras detenidas en un papel que vive,
combatidos vocablos de Granada,
el mar, madre, siquiera, España, niño,
y estarse allí, viviendo de su gloria,
sin que sepamos nunca qué nos lleva la mano.

(De *Cantos de Compañía.*)

Fernando Quiñones.
Santa Engracia, 107.
MADRID



BRUJULA DE ACTUALIDAD

Sección de Notas

DEFENSA DEL HUMANISMO OCCIDENTAL

De acuerdo con la vaguedad de las divisiones establecidas por la política internacional, aparentemente en el mundo moderno se enfrentan dos métodos de vida, consubstanciados en culturas disímiles: la oriental y la occidental. Largas disertaciones se han escrito sobre sus características diferenciales y, a la vez, inténtase precisar la esencia de la occidentalidad. Urge clarificarla, ahondar hasta sus últimas raíces y extraer de ella toda una oculta riqueza inexplorada. Y esto no lo conseguiremos con manifiestos, sino por intermedio de la educación y serena reflexión.

Un mal entendido liberalismo, y luego el positivismo, nos han desviado. Quisieron fijarnos exultatoriamente en lo presente, con ilusiones progresivas para el futuro. Se recluían en el concepto de civilización, exaltando al hombre técnico, inventor de comodidades. El positivismo cree que la educación es sólo un medio para asegurar una externa organización dentro de la cual el hombre sería materialmente feliz. Cosa de superficie, de ruidosa grandiosidad. El espíritu no contaba. América hispana, en la cual vive el autor de este artículo, sufrió su sugestión que, en parte, ya estamos superando. Pero todavía, de vez en cuando, incluso entre gente que se confiesa libremente culta, asoman pretensiones conexas con el positivismo que pueden malograr lo más noble y digno de todo ser humano, aunque lo menos aparente y visible: el espíritu.

¿Ha sido necesario el choque ambiciosamente imperialista entre dos mundos, para que despertemos y celosamente busquemos certificar el nuestro? Si el positivismo se hubiera adueñado del alma occidental, la lucha carecería de sentido, nos sentiríamos, con relación a aquello que es más nuestro, extraños, desarraigados, nacidos al azar en un mundo loco, gobernados por una máquina exacta y precisa. Por suerte, no fué sino racha pasajera; la mayoría de los hombres sienten, quieren y vigilan sus almas y no se satisfacen con ser animales bien nutridos. Se predica entre los intelectuales que aprecian su espíritu, la necesidad de ser cultos, más que civilizados; de ahondar en nuestro humanismo, para comprendernos.

Pero cultura indica un denso sentido de radicación; no es un conjunto de frases bien o mal comprendidas que se repiten. Es una vivencia; por tanto, algo que integra nuestro ser y que, por ende, esclarece al entendimiento, se quiere y se siente. Podemos atiborrar de conocimientos a nuestros estudiantes: idiomas modernos, disciplinas útiles y técnicas, pero todo ello quizá los roce sin tocarlos en el alma. No se comprenderán mejor ni se sentirán más hombres. Si no están dotados de una buena disposición natural, incluso todo este amontonamiento científico podría transformarlos en inhumanos. Hay universitarios, con retumbantes títulos académicos, completamente vacíos de espíritu. El doctor R. Roenlefs, profesor de la Escuela Técnica Superior de Delft (Holanda), afirmaba, a raíz de una triste experiencia, que la no apreciación razonable de valores y fines conducía a reprimir el ansia de especulación, pues la comunidad no está comprendida por académicos de conocimientos técnicos estrechamente limitados. Los agregados de centros exclusivamente especializados no saben qué hacer con su humanidad; los convirtieron simplemente en elementos útiles para una civilización.

¿Con qué derecho aquellos países que insistieron en formar esta clase de hombres, podrían esgrimir el emblema de una cultura occidental diferenciada de la oriental, si entendemos por esta última especialmente el comunismo? Es lo que hoy muchos nos preguntamos. Entre un tecnicismo exclusivo al servicio del físico bienestar y el materialismo convertido en filosofía organizadora del estado, no existe mayor diferencia. Por lo menos, no es tanta que justifique una escisión que podría decaer en lucha armada. Porque al comunismo no se le puede combatir simplemente por sus exigencias económicas, muchas de ellas razonables en principio, sino porque ataca algo que es más vital y más nuestro: lo que somos y sentimos, lo que estimamos y queremos legar a nuestros hijos, porque sabemos que en ello va nuestro espíritu.

Apena leer extensas disertaciones sobre Oriente y Occidente cuando el autor, por escasa formación, no comprende su occidentalidad; me atrevería a decir su latinidad. En la manera de usar el idioma, en la interpretación de conceptos fundamentales, en la argumentación que se utiliza, faltan aquel calor y tonalidad que sólo proporciona lo aprendido y simultáneamente incorporado. Carecieron de aquella educación que los hubiera ayudado a desarrollar las propias raíces. Manejan como extraños valores que les

deberían ser muy propios: el idioma, un estilo de vida, el arte y la común filosofía. En una palabra, les falta humanismo.

* * *

Para que una cultura se defienda vigorosamente y con convicción, debe estar incorporada a la propia vida. En primer lugar hay que darse cuenta de que en ella estamos y, por lo tanto, mantener la conciencia abierta a sus experiencias. La occidentalidad y la latinidad forman nuestro ambiente y acompañan, queramos o no, cada uno de nuestros pensamientos y palabras. Sin embargo, es demasiado frecuente que las utilicemos extensamente como si fueran un instrumento, del cual pudiéramos desprendernos a capricho.

Cada uno de nosotros somos sus hijos y su producto. Integra aquella porción de necesidad que acompaña a todo hombre, por el hecho de haber nacido en un país y una época determinados. Es dentro de estas condiciones que se mueve su propia libertad, pero jamás podrá evadirlas totalmente. Sería como querer escapar a lo que es. Nuestra alma viene a la existencia impregnada de antiquísimas esencias. Cuando pensamos en estos tesoros espirituales, lo primero que ocurre a la consideración es la latinidad. Rezumamos latinidad por todos los poros de nuestra alma.

Nuestro lenguaje, simbólica comunicación del pensamiento entre los hombres, es, en más del 90 por 100, latín; y lo restante, estructurado de acuerdo a sus leyes idiomáticas. Las palabras son signos, cada uno de ellos cargado de un sentido especial. Cásquense estas palabras, decía en expresiva frase si mal no recuerdo Ortega y Gasset, y aparecerá su raíz latina. Y con esta raíz, se nos aclara el contenido y el significado de las ideas. Recíbese la impresión de penetrar en el origen del idioma propio; se lo ve, desde su ingenua infancia impoluta hasta la hora actual, con los aditamentos que la evolución cultural ha ido acarreando.

A través del lenguaje, penetramos en la estructura del pensamiento. Nosotros vemos las cosas y las interpretamos, en gran parte como las vieron e interpretaron nuestros antepasados, gracias a que utilizamos sus mismas o semejantes palabras; pero en un continuo dinamismo cambiante, porque cada siglo ha realizado su aporte. Sin embargo, persiste tesoneramente una raíz sobre la cual se produce la evolución. Es justo, pues, afirmar de acuerdo con lo dicho, que no sólo hablamos en un latín transformado, sino que

pensamos también en latín. ¡Qué plenitud ocultan la dicción y el concepto, cuando se penetra en esta su intimidad! Entonces ya no es el lenguaje un simple instrumento que se utiliza bien o mal, casi siempre mal cuando no se realiza el esfuerzo de adentrarnos en su contenido, sino la comprensión que se logra de uno mismo: de nuestro espíritu, en cuanto es pensamiento, y de la palabra, su externa expresión.

¿Es que, dirá algún pedante, debemos dar las espaldas a lo presente para abismarnos en lo que fuímos y que permanece? No, todo lo contrario: es preciso mirar hacia el futuro, pero con firmeza y seguridad. Una cultura que se anquilosa, muere. Pero, también, para que viva y progrese, precisa saber lo que es y con qué cuenta. ¿Pretenderemos empezar de nuevo? Imposible; aunque destruyéramos la estructura que se nos ha entregado o transmitido, para reedificar no podríamos utilizar otros materiales que los residuos de nuestra insensata destrucción.

En todo manifiesto de exaltación de lo actual y repudio a la tradición latina, hay como una sublevación de los hijos contra los padres. Todavía esta comparación es insuficiente: se participa en la destrucción de una cultura, que somos nosotros mismos, mediante los medios mentales y expresivos que nos ha proporcionado esta misma cultura. Saturno se tragaba a sus propios hijos; pero, en los propósitos antihumanísticos, es una cultura que se consume a sí misma, sin poder suplir lo destruído. Como si se quisiera volver a la nada primitiva. Gracias a Dios estos intentos son imposibles. A los períodos de autoenajenación, encandilados por un falso progreso, sigue una intensa hambre espiritual. Y me parece que en América estamos pasando por este momento, luego de rectificar la exagerada desviación positivista.

* * *

Se rechaza frecuentemente un conjunto cultural, porque algunos aspectos desagradan. Pero o se los conoce mal o no se busca su adecuada interpretación en la totalidad, en cuyo caso ya parecerían menos irracionales. Por lo menos, se hallaría una explicación que apagaría los ánimos de aquella primera oposición. Hay personas que no saben oponer a lo que consideran fanatismo y obscurantismo otra cosa que no sea unos nuevos fanatismo y obscurantismo.

Muchos miran despectivamente al humanismo, porque lo consideran resabio clerical y les huele a medievo. Impregnados de

positivismo, materialismo o comunismo, denominan al último *dark age*, edad oscura; pero de esta edad oscura han nacido las modernas claridades. El latín decadente, cuando el idioma clásico se desintegraba y se originaban las lenguas romances, forma el más inmediato transfondo de nuestro ser cultural. Es lo más próximo a nuestro hablar y a nuestro pensamiento. Hay una ingratitud inconcebible hacia la Edad Media, germen fecundísimo de las modernas nacionalidades.

Nos transmitió modos gramaticales que son el armazón del idioma, una lógica, una concepción de la vida y una filosofía que continúan actuando en nosotros. Sin embargo, todo esto se ha querido sumir en el olvido. En algunas Facultades de Filosofía y Letras se la desconoce o se la explica apresuradamente en una síntesis despectiva. La cultura moderna para ellos se inicia en Descartes o en Kant; y, de hecho, ni a éstos entienden, porque si la cultura no se acepta como una estructura que se prolonga orgánicamente, falla incluso el adecuado conocimiento de los problemas que nos planteamos, cuando se desarticula la dinámica unidad.

Nuestra cultura no se detiene en la Edad Media y su interpretación del Cristianismo. El hombre occidental es más antiguo: hijo de Roma y de Grecia, es también la latinidad clásica y el helenismo. Así lo entendió el catolicismo, al incorporar un enorme caudal de interpretaciones y conceptos de pensadores griegos y romanos a sus explicaciones filosóficas y teológicas. Por muy poco hondo que raspemos en lo que constituye nuestro ser, nos encontraremos con todo este legado cultural. En realidad, somos sus hijos, su presente.

Lo menos que puede pedirse a una persona consciente de su ser, es que sepa, por lo menos, apreciar este legado. Equivale a escudriñar en su propia ascendencia; preocuparse de sus antepasados, que es lo mismo que ver los eslabones de una cadena, de la cual es el último. En esto se afinca el humanismo. No consiste en un barniz de buenos modales, en un trato más o menos agradable y en ejercer una profesión lucrativa que otorgue un puesto en la sociedad. Es humanista, y debería serlo en este sentido toda persona que se precia de culta y que haya seguido cursos universitarios, el que sabe cómo manejarse con conceptos universales. que domina el lenguaje, pues conoce su estructura, y que al pensar interpreta la conexión de sus pensamientos. El tal se ha palpado en su íntima humanidad. Y, al comprender su intimidad espiritual, se sentirá relacionado con los demás que serán prójimo

en el más elevado sentido; se verá trabajando en un mundo que nos comuniza espiritualmente.

No pedimos que sean todos especialistas en ciencias humanistas. Pero sí que no es concebible un especialista en cualquier disciplina que no participe en el humanismo. Al hombre no se le puede mutilar, para que sea una rueda o un engranaje en una enorme máquina que se denomina sociedad. Esto se practica en aquellas comunidades dominadas por concepciones materialistas, para las cuales el individuo no es sino porción de una totalidad sin matices y uniforme, carente de libertad e iniciativa, no en las que se predica una cultura espiritual. Occidente se precia de respetar al hombre; pero debe empezar por educarlo, para que sea hombre.

Podrían multiplicarse a favor de nuestra tesis las citas de directores de escuelas altamente especializadas. Diéronse cuenta que fracasaban como educadores, porque los egresados de las mismas fracasaban como hombres. Practicaron en la instrucción la estricta división material de trabajo que se lleva a cabo en muchas fábricas; una extremada especialización adversa a la integridad humana. Hipertrofiada una capacidad específica a cuyo servicio quedaban supeditadas todas las demás, desaparecía lo humano. Lo repito: esto es la negación de Occidente. Si no se reforman estos métodos, la defensa de la cultura carece de sentido, pues de hecho estamos renegando de nuestra íntima esencia cultural. Se lucharía únicamente por intereses materiales, como luchan por la mayor presa los irracionales, gobernados sólo por el instinto de conservación. Y ésta es una lucha imperialista, que no tiene corazón y justifica todos los medios, pues no la alumbra ningún fulgor espiritual.

Francamente, el hombre, que ante todo es espíritu, no vale la pena de que se sacrifique por economías, si ellas, por lo menos, no han de ser el soporte de su cultura y de su dignidad. Si se equiparan los fines, esto es, la rapacidad de dos tendencias igualmente imperialistas para obtener el control de la economía mundial, ¿para qué luchar? El humanista, el hombre que vive su cultura, porque la ve en sí mismo como una realización, es el único que da un sentido a la defensa de Occidente.—LUIS FARRÉ.

LEYENDO «EL CAMINO DE EL DORADO»

En la bronca historia de la conquista de América, bendita para unos, criminal para otros, pero que probablemente, vista sin pa-

sión, fué una mezcla inusitada de egregios esfuerzos y torpes desmanes, hay una figura, un hecho desconcertante: Lope de Aguirre y su rebelión contra Felipe II. ¿Qué significa Lope de Aguirre en la temprana América de 1560? Que en pleno siglo XVI, cuando el Imperio español era poderoso e indiscutido, un soldado vizcaíno, a fuerza de intriga y asesinatos, se alce con la expedición de Pedro de Ursúa al Dorado, y dirija su fuerza contra el Rey Felipe, contra sus Gobernadores en América, contra sus Oidores y Audiencias, es cosa que parece increíble. Lope de Aguirre estaba loco, se ha dicho. (Su ficha médica parece ser «delirio de reivindicación» (1). Pero en verdad esta locura no nos explica casi nada. Siempre queda la expedición fabulosa, su crueldad incesante, su vesania misma en acción y, sobre todo, la intención del caudillejo, que con más o menos corazón, fué secundada por toda una tropa de curtidos soldados. Tampoco se trata de un hecho mínimo, una rebelión, pura rebelión de soldados, que se paga con la cabeza, o un acto como el de Cortés, que, una vez cometido, se intenta legalizar a toda costa. No, Lope de Aguirre llevaba una idea, más aún, como guerrero americano muy pagado de sus hazañas, sufría una humillación, y hoy, que lo vemos distante, nos parece un símbolo y una profecía. Pese a sus crímenes, Lope de Aguirre es un pergeño anticipado de la Independencia, sin ideas liberales naturales, o por lo menos, sin ideas liberales modernas; basta que sea un hombre de América (no importa su pasado peninsular), que cree tener derecho a disfrutar de su América y a mandar en ella, y a quien la política real le subleva: aquellos frailes y aquellos doctorcillos que el Rey enviaba a gobernar en América, le parecen intrusos. Por eso se levanta en armas, aunque no ignora—la fecha no le permitía otra cosa—que está «traicionando» a su Rey. La injusticia de ver todo el gobierno en manos de peninsulares leguleyos—Aguirre en su carta al Rey habla ya de «chapetones»—, mientras ellos, los conquistadores, los que han luchado arrostrando la muerte y mil penalidades, son olvidados a la hora del botín, le hace sobreponerse a toda idea de legalidad. Su cojera, fruto de un combate, matiza seguramente este resentimiento, que muchos otros padecieron. Pero a la vez, con su ambición de mando, con su despotismo y arbitrariedad, con su ningún escrúpulo ante los procedimientos, Lope de Aguirre preanuncia ya al dictador americano, al ambicioso de poder personal, a aquellos que Arguedas llamaría «los cau-

---

(1) Según el Dr. PARDAL. Véase E. JOS: *Ciencia y osadía sobre* LOPE DE AGUIRRE *el peregrino*, Escuela de Estudios Hispano-Americanos, Sevilla, 1950.

dillos bárbaros», acaso con algún rasgo más moderno, de más compleja psicología.

Emiliano Jos, que hace ya algún tiempo estudió la figura de Lope de Aguirre (2), nos dice cómo éste es una consecuencia de las guerras civiles del Perú—en las que intervino—, guerras que al decir de Riva-Agüero tuvieron un carácter marcadamente feudal, con los encomenderos por señores, y en las que ya hubo una comezón de independencia, que explica el acto posterior del «Fuerte Caudillo de los Marañones» (apelativo que se dió a sí mismo).

Acabo de leer un libro dedicado a contar la historia de este hombre extraordinario: «El camino de El Dorado», de Uslar Pietri, fechado en 1947 (3). Un buen libro, magníficamente escrito por delante. No es un libro de crítica histórica, como el de Jos, sino más bien una novela, una interpretación viva del personaje y su ambiente, tan vigorosamente pintado, que nos transmite una impresión molesta, la misma acaso que experimentaron los rudos soldados de Ursúa, a los que Lope de Aguirre invitaba a la conspiración: «Conocían al hombre menudo, seco, de apariencia nerviosa, de ojos pequeños sumidos y móviles, la barba canosa y descuidada y muy inquietas las manos. Estaba cubierto de armas, llevaba puesto el peto, la espada y dos puñales. Adelantó unos pasos cojeando visiblemente y riendo con una risa cortada y seca que parecía una tos. Los hombres no pudieron dejar de sentir una impresión de inquietud y desagrado» (p. 41). Uslar-Pietri insiste varias veces en este aspecto repulsivo de Lope de Aguirre: «Salduendo era hombre rudo y curtido en luchas, aventuras y muertes, pero, desde que lo conoció la primera vez, la presencia de Aguirre le producía cierto curioso malestar. Respiraba con alivio cuando se alejaba de él. Esa misma sensación producía en otros muchos el hombrecillo enteco, inquieto y parlanchín» (p. 48). Dos páginas después, cuando Antoñico, el paje, se ha ido de la lengua, Uslar-Pietri escribe: «Ya se oía de nuevo la agria vocecilla:

—Antoñico, Antoñico, ¿cuándo aprenderás a tener seso? Nunca acabarás de aprender que la lengua es la peor parte del cuerpo, y la primera que echan afuera los agarrotados.

Custodio Hernández comenzó a reír estúpidamente.

—¿Qué te pasa, hijo mío?—preguntó Aguirre con una terrible luz en los ojos—. ¿Has visto alguno con las posaderas al aire o te has visto tu propia cara?

---

(2) E. Jos: *La expedición de* URSÚA *al Dorado y la rebelión de* LOPE DE AGUIRRE, Huesca, 1927.

(3) Ed. LOSADA: Buenos Aires.

«La risa se cortó en seco» (p. 50). Con esto tenemos ya una imagen muy expresiva del personaje. Ahora lo veremos actuar. Lo curioso es que desde el principio, cuando no era más que simple soldado en la expedición de Ursúa, Lope de Aguirre llevaba ya su guardia personal, su grupito de hombres fieles, que Uslar-Pietri nos describe. Y su movilidad, su figurilla inquieta, que está en todas partes y parece no necesitar el descanso. No resisto a copiar otra escena, en que Uslar-Pietri magistralmente nos presenta este nuevo escorzo del personaje: «Tan sólo Saldueño conservaba los ojos entreabiertos y no se atrevía a rendirse al sueño. Parecía querer esperar a que Aguirre se tendiese y durmiese. Pero cuando al fin no pudo más y cerró los ojos, todavía el hombre caminaba cojeando y daba vueltas a la fogata hablando entre dientes, y cuando a media noche se despertó, lo vió sentado sobre una piedra con el arcabuz atravesado en las piernas, y al levantarse por la madrugada lo encontró de pie atizando las brasas. Salduendo se persignó instintivamente» (p. 51). Otro rasgo notabilísimo de Aguirre, o por lo menos del Aguirre de Uslar-Pietri, es el continuo uso del refranero: «¿Volverse al Perú? No andan mal encaminados. A su tiempo vienen las uvas; a la hija muda, su madre la entiende, y a quien quiera bailar, poco son le es menester» (p. 77). Una enorme sorpresa y curiosidad nos causa encontrar estas expresiones en boca de Lope de Aguirre, expresiones que creíamos familiares y bonachonas por habérselas oído al bueno y pacífico Sancho Panza. La tranquila sabiduría del buen escudero, y la violenta inquietud de Lope de Aguirre pertenecen a la misma cultura, usan los mismos términos. Haz y envés de una sola España.

Después del asesinato de Ursúa, y de Vargas, su segundo, la proclamación como Príncipe de D. Fernando de Guzmán parece pura comedia, como dice Uslar-Pietri «un entremés». Sin embargo, esta proclamación, presentada por Uslar-Pietri como un golpe de audacia y autoridad sobre el campamento, pero que en realidad, como demuestra Jos, tuvo tanto de esto como de intriga y mala fe, es literalmente la primer acta de independencia americana: «... es necesario, forzosamente, que todos nos desnaturalicemos de los Reinos de España donde nacimos, y neguemos la obediencia al Rey don Felipe, señor de ella...» (p. 131). Uslar-Pietri acierta a pintar la sensación que estas palabras de Aguirre produjeron en el auditorio: «La impresión fué profunda. Ya no eran palabras, eran visiones las que pasaban ante los absortos ojos de aquellos hombres zarandeados en las más profundas fibras de su

sentimiento y de su ser. Era la Majestad del rey bajo la que habían nacido y que se confundía para ellos con la bendición de Dios. Era la visión de sus pueblos, en un rincón de España, como cubiertos y arrasados por un fuego de maldición. Eran sus padres, sus barcos, sus caballos, sus canciones, borrados y ennegrecidos de pronto por una azufrada bocanada de infierno. Muchos cerraron los ojos y se persignaron» (p. 131). Por cierto que la justicia de D. Fernando como flamante Rey, es justamente la contraria de Sancho Panza como Gobernador de la Insula: un soldado se acerca a don Fernando a pedirle la mujer y la hacienda de un vecino rico que quedó en el Cuzco, y D. Fernando, con mucho tratamiento de Vuestra Merced, se la concede. «Las peticiones iban todas a lo mismo. Eran la forma concreta de las imaginaciones de aquellos hombres mozos y sufridos, que soñaban con las mujeres, las riquezas y las comodidades que no tenían, y que habían entrevisto, al azar de sus vidas aventureras, en alguna ciudad de las Indias» (p. 137).

La realeza de D. Fernando de Guzmán no cortó la racha de asesinatos y al cabo murió él también asesinado. Veamos a Aguirre en esta su ocupación favorita (un grupo armado ha entrado en la tienda del Príncipe a asesinar a Salduendo): «Por entre el grupo distinguían a Aguirre, que, como un loco, acuchillaba y pateaba el cuerpo inerte de Salduendo y gritaba sin cesar con su penetrante voz:

—¡Muere! ¡Muere, traidorcillo! ¡A él, mis hijos! ¡Toma! Y no es bastante, ¡perro!

Cuando pareció calmarse estaba cubierto de sangre de pies y manos, el morrión se le había caído y todo el cuerpo le temblaba (p. 147-148). Es notable que este hombre que se sabe traidor a Felipe II, cosa que le parece la única digna que puede hacerse en América (véanse sus cartas), tiene por esto mismo una obsesión enorme de ser traicionado, que es el origen de todos sus crímenes, aunque en ellos satisfaga una propensión morbosa de su naturaleza. Cuando no mata él mismo, sus órdenes son expeditivas. Antón Llamoso, el hombretón fiel, hace de verdugo diligente. Uslar-Pietri en una pincelada nos lo retrata cuando acaba de cumplir la orden de asesinar a doña Isabel de Atienza, la refinada belleza que en mala hora Ursúa incluyó en su expedición: «Llamoso se detuvo, aflojó la mano y dejó caer el cuerpo muerto, sin ruido. Limpió el cuchillo y se dirigió a las arcas de madera, que empezó a registrar sin prisa. Iba amontonando en el suelo las sayas de seda, los corpiños de colores, un espejo de plata.

Un pequeño pomo se le derramó en las manos. Un dulce olor

que nunca había sentido le brotaba de las manos humedecidas y llenaba toda la estancia. Era como la presencia de una gracia invisible. El hombretón se detuvo sorprendido, después cerró los párpados y aspiró profundamente aquella fragancia que no se parecía a nada en su vida» (p. 149).

Después del asesinato de D. Fernando y los suyos—«La matanza»—comienza la jornada de los marañones y el abandono de la búsqueda de El Dorado, con gran contrariedad de los soldados. Aguirre tiene ya su plan: irá a la isla Margarita, para desde allí volver al Perú, a conquistarlo. El dar remate a una expedición como ésta es extraordinario, pero en verdad, de hazañas de este calibre está llena la historia de la Conquista. Lo que es notabilísimo para estudiar el carácter de Aguirre es su conducta en la Margarita, cómo por astucia hace preso al confiado Gobernador y la forma peculiarísima en que más tarde le da muerte. (Asegura solemnemente a los cinco detenidos más importantes que nada les pasará, y a continuación, después de poner en libertad a todos los demás, les da garrote; después de lo cual ordena detener de nuevo a los que acaba de poner en libertad.) Allí, en la Margarita, inventó su bandera: dos espadas rojas sobre fondo negro, y con ellas hizo un desfile, que aprovecha Uslar-Pietri para darnos otra faceta de Aguirre: «De pronto, la marcha se interrumpió. Aguirre miraba hacia sus pies fijamente. Era un naipe caído entre el polvo, abandonado por un chico o perdido por un viandante. Era el rey de espadas. Sus rubias barbas, su corona amarilla, su veste roja, su azul espada firme en la mano, se destacaban entre la tierra parda.

—Y dale con el rey—bramó Aguirre, y sin cuidarse más de lo que iba haciendo, ni de quienes lo veían, comenzó a patear el naipe y a escupirlo, vociferando blasfemias e injurias.

—Felipillo, ¡válete o que te valgan los tuyos sin son hombres! Bueno estás para rey de baraja o mojiganga. Rufo y sayón.

Y saltaba y giraba como un poseso, mientras todos los contemplaban horrorizados.

De pronto pareció comprender lo que estaba haciendo y dominarse al punto. Miró sonriendo a todos los lados y prosiguió el camino. Ahora se le notaba más la cojera» (p. 208-209).

En la Margarita le comienzan a desertar los hombres. De nada sirve que Aguirre les muestre los cadáveres del Gobernador Villadrando y sus compañeros, al mismo tiempo que les dice que la justicia española no tendrá compasión con ellos; la deserción continúa, los hombres están hartos de crímenes. (La justicia española

fué comprensiva y perdonó, y a esto debemos el rápido fin de Aguirre y documentación abundante sobre los sucesos de los marañones.)

Después Aguirre pasa a Tierra Firme y realiza aquel esfuerzo, que le pone en trance de morir y que impresiona—fugaz gloria—a sus desmoralizados marañones: «—¿Ya no tenéis voluntad, marañones? ¿Ya queréis abandonar a vuestro caudillo? Mirad, hijos míos, lo que hace este viejo.»

Y doblándose, recogió algunos pertrechos y un hato de ropas y se los puso sobre el hombro.

Comenzó a marchar erguidamente. Los ojos le habían enrojecido más y la piel la tenía más pálida. En su esfuerzo casi no arrastraba la pierna coja.

Más adelante encontró un escaupil y lo recogió también. El bulto de su carga se bamboleaba, desmesurado, sobre su menuda figura. Iba pasando los lentos grupos que se desplazaban con pesadez.

Sentía una mezcla de desesperación y de orgullo. Aquellos hombres no eran como él. Era sólo el que todo lo podía y el que todo debía hacerlo. Seguir adelante, hacer la guerra y llevarlos a rastras como sombras. Era como si fuera solo. Había un arcabuz en el suelo y se dobló a recogerlo, para ponerlo cruzado bajo el inflamado conjunto que llevaba sobre la espalda. La impresión de aquel esfurzo loco parecía reanimar a los soldados. La marcha se había hecho un poco más lenta. Ya los más fatigados no se atrevían a arrojar los hatos. Miraban fijamente la endeble figura que avanzaba silenciosa» (p. 268).

Y allí en Tierra Firme escribió su famosa carta al rey Felipe, uno de los documentos más apasionantes de nuestro siglo XVI: *«Mira, mira, rey español, que no seas cruel a tus vasallos, ni ingrato, pues estando tu padre y tú en los reinos de Castilla sin ninguna zozobra, te han dado tus vasallos, a costa de su sangre y hacienda, tantos reinos y señoríos como en estas partes tienes» (p. 275-276). (La carta al rey, así como las otras dos que Aguirre escribió al Provincial y al Gobernador Collado, fueron publicadas por Jos en 1927. Merecen leerse. Revelan un espíritu vivo, inteligente y socarrón. Y explican toda su sangrienta aventura.)*

Abandonado por todos, después de asesinar a su hija—suceso final que recogió Valle-Inclán en «Tirano Banderas»—, muere con gran presencia de ánimo: «Suena un disparo. Le da en el brazo:

—Este es malo—dice con desprecio e ira.

Suena otro. El mundo se le va. Mientras cae, murmura:

—Este sí es bueno...» (p. 314-315).

Con «El camino de El Dorado», Lope de Aguirre ha entrado espléndidamente en la gran literatura de creación. Y como siempre ocurre en estos casos, la obra de arte nos recrea el espíritu y nos sirve además de agudo instrumento de conocimiento.—ALBERTO GIL NOVALES.

CUARENTA AÑOS DE «SURREALISME» FRANCES

Por estas fechas y en curiosa coincidencia cronológica se cumple el 60 aniversario del nacimiento de dos poetas cuya elucubración lírica casi conjunta provocó la más extensa subversión estética de nuestros tiempos: André Breton y Tristán Tzara, instigadores y piedras clave de movimientos tan afines como el surrealismo y el «Dadá». Casualidad que, en nuestro caso, se une a otra muy feliz y oportuna: la de la lectura de un libro, «El surrealismo francés», original de Juan Roger, y que es un compendio de esas posturas o reacciones estéticas.

Acaso podría definirse el surrealismo como un precipitado producido por la mezcla de la doctrina de Freud con el ácido de ciertos poetas de humor trágico. Bajo su influencia, la poesía se transforma—cuando no en una simple aprehensión de lo inmediato—en una verdadera actividad metapsíquica, que comporta la práctica de la «palabra interior» en la semi-consciencia, la investigación en torno al sueño y a sus intercambios con la vigilia, la hipnosis, el ejercicio de la escritura automática, la revelación de tipo ocultista, la frecuentación de la demencia, etc. (No olvidemos que Aragon y Breton eran psiquíatras). Es difícil discernir qué parte de superchería y de mixtificación existe en las manifestaciones del surrealismo, pero es evidente la extensa resonancia de este movimiento, así como su honda influencia en las corrientes estéticas actuales.

Las huellas del surrealismo, su marca, sus hallazgos, sus logros positivos, son indiscutibles. Por su medio, la literatura y el arte modernos han conseguido insertar lo insólito en la más familiar realidad. De un modo general, el surrealismo ha favorecido todas las corrientes modernas que tienden a hacer aparecer el inconsciente en la vida, que pretenden instaurar el dominio de lo irracional, etc. Peligrosos caminos, en gran parte ya traspuestos o eludidos, pero cuya utilidad en los campos agostados de la estética es evidente.

Juan Roger, en este libro que ahora comentamos, considera el surrealismo como un movimiento perteneciente a la historia y como tal lo enjuicia y estudia, tanto desde el punto de vista estrictamente literario como en sus consecuentes proyecciones: la social, la política e, incluso, la filosófica. El libro de Roger se divide en cuatro partes, de desigual extensión. La primera de ellas, que es la más vasta, expone con clara visión y exactitud la historia del surrealismo a través de sus hechos, de sus revistas y sus facciones diversas. Como preámbulo, nos presenta Roger a los más destacados precursores históricos del surrealismo, desde el «humour noir» de Jonathan Swift hasta la violenta y decisiva revulsión poética de Arthur Rimbaud, pasando por las respectivas personalidades del marqués de Sade, de Lichtemberg, de Thomas de Quincey, de Poe, de Villiers de l'Isle Adam, de Leautréamont, etcétera, todos ellos acatados y ensalzados por el surrealismo. Inmediatamente estudia Juan Roger la aparición del movimiento «Dada», nacido en una cervecería de Zurich (1915), de manos de Tristán Tzara y Hans Arp. El dadaísmo, purificador oreo en principio, cayó pronto en una rígida monotonía, en un arbitrario actuar, hasta que André Breton («El papa del surrealismo»), partiendo de las ruinas de «Dada», da vida a una corriente más constructiva y sólida: el surrealismo (1922). Los difíciles comienzos de la nueva tendencia, el famoso manifiesto de Breton, la aparición de revistas como «Littérature», «Révolution Surrealiste», etcétera, son presentados minuciosamente por Roger, que a continuación pasa a estudiar y relacionar los hechos que provocaron (1925-1926) lo que él llama la «crisis política del surrealismo»: su parcial afiliación al comunismo, sus divergencias con éste, la influencia del grupo de «Clairté», el segundo manifiesto de Breton, la deserción de Aragon y de Eluard, la llegada de Dalí al campo de la nueva estética y otras muchas facetas históricas del movimiento.

Esta parte del libro de Roger, principalmente abocado al estudio de las relaciones y actividades políticas del surrealismo, concluye con estas palabras del autor, tan expresivas: «... el papel histórico del surrealismo ha demostrado la imposibilidad de mezclar la poética a la actuación revolucionaria propiamente dicha. Repetidas veces los surrealistas lo han intentado y siempre en vano. Unos, como Breton, han tenido que abandonar el partido con el fin de conservar su libertad intelectual ante las exigencias políticas. Otros, como Aragón, se han convertido al comunismo y solamente han conservado del surrealismo el estilo

metafórico, la elipse, la concisión oscura. Pero el problema que se planteó o se plantea en todos los países totalitarios, Rusia, Italia, Alemania, por ejemplo, de la libertad de expresión poética frente a la disciplina cultural, no ha podido resolverse, y en mi opinión no se resolverá».

La segunda parte de «El surrealismo francés» se destina al resumido estudio de los principios, las técnicas y los medios utilizados por el movimiento surrealista. Partiendo del supuesto, bien lógico, sostenido por Monnerot, de que el surrealismo es una especie de «sérieux à rebours», y de que su punto de partida es una no aceptación de lo que la vida les ofrecía, psicológica y moralmente, Juan Roger nos habla de la inclinación hacia el ocultismo, hacia lo preternatural, del movimiento de Breton, pese a su oposición a cualquier tradición religiosa; nos presenta la exaltación surrealista de los valores mágicos de la poesía, la profunda unión del movimiento con el mecanismo de lo fantástico y otros aspectos no menos significativos de la estética.

Después del examen de los principios del surrealismo, Roger considera sus técnicas y métodos estilísticos más caracterizados, como son la división de imágenes, el llamado «humour noir», el examen de los signos y los sueños, la utilización de la escritura automática, etc., y hace una breve incursión por el campo de la pintura para analizar los elementos de alucinación que el surrealismo introduce en ella, concluyendo este capítulo con la mención de la costumbre surrealista de crear «objetos» o de señalarlos como marcados por su signo.

La cuarta parte de «El surrealismo francés» es un sucinto resumen del mismo en el que Juan Roger establece las conclusiones generales de su estudio, analizando las aportaciones, los hallazgos y los errores del surrealismo. Concluye el autor su excelente trabajo—en gran parte por la «Historia del surrealismo», de Maurice Nadeau—proporcionando una nutrida bibliografía que constituye la cuarta parte del volumen y en la que se incluyen la relación de los principales escritores surrealistas con sus obras, la relación de las revistas del movimiento y una bibliografía general.

«El surrealismo francés» es, pues una clara síntesis de numerosos trabajos foráneos sobre el tema a la que se une el personal y sólido enjuiciamiento de Juan Roger, establecido con perspectiva histórica y firmes convicciones, pero sin desviarse de una ejemplar objetividad expositiva, lograda con un estilo diáfano y riguroso.—Enrique Sordo.

Sección Bibliográfica

UN LIBRO RECIENTE SOBRE PEDRO SALINAS

Cercana todavía—en el tiempo y en la memoria—la pérdida del alto poeta Pedro Salinas, nos satisface poder dar cuenta, aunque haya de ser en breves términos, del amplio estudio que Horst Baader ha dedicado a su fecunda obra de poeta y de crítico (1).

Después de los trabajos de Angel del Río y Leo Spitzer, aparecidos en la *Revista Hispánica Moderna* quince años atrás, no se había intentado hacer hasta ahora una monografía que abarcara la obra de Salinas como una totalidad concluída y la sometiese a un análisis de partes recíprocamente iluminadas y a una valoración de conjunto. El escaso margen de tiempo que media entre la desaparición del poeta y la aparición del estudio que comentamos ha sido bastante para proyectar sobre la obra saliniana una prudente y esclarecedora luz de posteridad. Y otro grado, y no el último, del interés que esta buena tesis doctoral de Baader habrá de despertar, estriba en el hecho de que se ocupe de la producción última de Salinas en el vario terreno del ensayo, la narración y el drama.

Aprovechando el subtítulo que el propio Pedro Salinas puso a su libro sobre Jorge Manrique (*Tradición y originalidad*), divide Baader su investigación en dos grandes sectores: «Salinas y la tradición literaria» y «Salinas y la originalidad literaria», precedidos de una introducción biográfica. En esta introducción se diseña brevemente la vida y actividades del ilustre profesor-poeta: en su juventud española, en su etapa de París, en su madurez de Sevilla y Madrid y en la fértil temporada norteamericana. Como el mismo Baader reconoce, la biografía de Salinas está aún por hacer, y es de esperar que Juan Marichal nos la ofrezca pronto.

En la primera parte de su monografía enfoca Baader la obra de Pedro Salinas en relación con la tradición literaria. Valiéndose de sus escritos de carácter crítico, diestramente aprovechados acá y allá para iluminar aspectos de su obra creadora, considera a Salinas desde el punto de vista del profesor de Literatura que Salinas fué; le ve en relación con los valores de la tradición literaria a través del estudio sobre Manrique; puntualiza la actitud de Salinas frente a los valores de poesía y realidad (*Reality and the poet in Spanish poetry*), y le pone en conexión con la literatura española coetánea (*Literatura española, Siglo* xx) y con el maestro Juan Ramón Jiménez.

Fijémonos un instante en el apartado acerca de Salinas y la moderna literatura española. Convengamos con Salinas, y con la opinión más generalizada, en que la poesía lírica es un terreno en el que los escritores españoles de este siglo han sobresalido especialmente. Pero ¿cabía afirmar, como Salinas y otros muchos, que la lírica haya sido el signo bajo el cual se ha desarrollado la literatura española contemporánea? Poniendo en un platillo de la balanza los nombres que en 1934 aducía Federico de Onís para demostrar la calidad cimera de esa lírica—nombres que Baader reproduce—y colocando en el otro pla-

(1) Horst Baader: *Pedro Salinas. Studien zu seinem dichterischen und kritischen Werk*, «Kölner Romanistische Arbeiten», Neue Folge, Heft 6, Colonia. 277 págs.

tillo los nombres de los novelistas y ensayistas principales de estos cincuenta años últimos, ¿no quedarían ambos platillos aproximadamente al mismo nivel? Frente a Darío, Unamuno, Antonio Machado, Jiménez, Lorca, Guillén, Alberti y Salinas, ¿no forman escuadra tan valiosa o más los nombres de estos prosistas: el mismo Unamuno, Baroja, Azorín, Valle-Inclán, Pérez de Ayala, Ortega y Gasset, Eugenio d'Ors, Miró y Gómez de la Serna? No creemos que pueda hablarse del predominio de la lírica—o de lo lírico—en la España del siglo xx, sino del esplendor general de las letras entre 1898 y 1936, con cimas de equiparable esbeltez en todos los campos. Y aplaudimos a Baader porque así lo entiende e interpreta, añadiendo otros prosistas difícilmente asimilables a lo lírico (Marañón, Menéndez Pidal, Dámaso Alonso) y poniendo reparos muy razonables a la tesis de Salinas, claramente influída por sus preferencias de poeta (Vid., págs. 48-50).

La clasificación de ciertos escritores españoles en noventayochistas y modernistas, su agrupamiento diverso y su pertenencia generacional es asunto delicado, peligroso y que va parando ya en trivial. Baader lo aborda en relación con Salinas y sus ideas de un modo discreto y claro (págs. 51-63). Sin embargo, hay puntos en que sus afirmaciones resultan discutibles. Baader rebate la «discriminación rigurosa» de Díaz-Plaja en su libro *Modernismo frente a 98*, y adopta una postura decididamente de acuerdo con la tesis de Salinas («el modernismo no es otra cosa que el lenguaje generacional del 98») y de Dámaso Alonso («modernismo es, ante todo, una técnica; la posición del 98, ... una Weltanschauung»).

Que Guillermo Díaz-Plaja apoya su discriminación rigurosa con argumentos débiles y contrastaciones exageradas es cosa innegable, y yo doy toda la razón a Baader en su negativa a admitir íntegros los extremosos puntos diferenciadores alegados por Díaz-Plaja. Ahora bien: Modernismo y 98 no son dos grupos literarios contrapuestos, pero sí son dos direcciones literarias distintas. Si nos avenimos a reconocer la existencia de una generación del 98, entendiendo por tal a cierto número de escritores de característica afinidad espiritual (y sería demasiado tarde para no avenirse a ello), habremos de reconocer que los escritores integrantes de tal serie, o sea, Unamuno, Azorín, Baroja y Antonio Machado, como principales representantes, no usaron el mismo lenguaje o, si se quiere, la misma técnica que aquellos otros escritores que conscientemente formaron en las filas del Modernismo: Rubén Darío, Valle-Inclán, Juan Ramón Jiménez, Manuel Machado, Villaespesa, Tomás Morales. Y no es sólo que su lenguaje o su técnica sean distintas, sino que, además, su credo, su ideología, su Weltanschauung, lo son también inequívocamente. ¿Cómo comparar la lengua de Unamuno, áspera, franca, reiterativa, desnuda de propósitos estéticos, o la lengua de Azorín, concisa, refrenada, de arcaico y ascético matiz, con el estilo fastuoso, armónico y wagneriano de Rubén Darío o con las prosas y versos de Valle-Inclán, espejeantes de belleza verbal, saturados de impresión y sinestesia, de tan esmerado poder musical? Y, de otra parte, ¿cómo afirmar que el modernismo es una técnica y el 98 una concepción del mundo? Claro está que el modernismo es una técnica, pero por eso mismo es ya una concepción del mundo. Claro está que el 98 es una concepción del mundo, pero por la misma razón implica ya una técnica peculiar a esa concepción.

El modernismo—decía Juan Ramón Jiménez—es un movimiento de entusiasmo y de libertad hacia la belleza. Este ideal máximo—la Belleza—es una concepción del mundo, y de ella derivan multitud de posiciones modernistas:

el culto a lo helénico y pagano, el erotismo esencial y el refinado y decadente, la lucha entre la carne y la castidad del alma, entre el rapto sensual y el arrobo místico, el interés por todas las épocas supercultivadas, la religión del Arte, la melancolía elemental del poeta, su evasión a lo exótico, etc., etc. Todo esto, ¿no constituye una Weltanschauung? Por su lado, el 98, cuya Weltanschauung nadie pone en duda, ¿no tiene también sus técnicas distintas de la técnica, estilo o lenguaje del modernismo? Unamuno, Azorín, Baroja, a pesar de sus diferencias individuales, coinciden en preferir la prosa como los otros el verso; coinciden en escribir una prosa acorde con su temperamento y no con las normas de ninguna academia o escuela definida, desdeñan los ornamentos, no rebuscan la adjetivación rara, gustan de los colores fríos y los paisajes espirituales, prefieren el sabor tradicional y aun regional de las palabras al gustillo de los galicismos o al empaque de las voces cultas y esdrújulas, etc., etc. ¿No es esto, con la salvedad que haya que hacer, una técnica?

Baader, queriendo negar con razón las artificiosas contraposiciones de Díaz-Plaja, escoge a Unamuno para examinar el posible modernismo de este escritor en su lenguaje y en el uso que hace de muchos resortes retóricos (páginas 58-61). Estoy de acuerdo con Baader en que Unamuno, a pesar de sus constantes protestas contra la vana retórica y el barroquismo de los rubendarianos, poseyó y ejercitó una gran capacidad retórica, pero en modo alguno «a lo modernista», sino, a mi ver, de signo enteramente contrario. Por ejemplo: Unamuno utiliza caprichosas combinaciones de endecasílabos, heptasílabos y pentasílabos, restaura el molde estrófico sáfico-adónico al modo de Carducci, en determinadas fases de su obra se entusiasma por el verso libre a la manera del cubano Martí en vez de haberse inclinado a tomarlo de Darío, más cercano; utiliza rarísimas veces el alejandrino y, cuando lo hace, como en algunos sonetos de su *Rosario* y en algunas rimas de *Teresa*, parece que se complace en formar versos torpes, desdeñosos de toda exacta medida y olvidados por completo de la sabia flexibilización introducida por Darío en este verso. Las preocupaciones versificatorias de Unamuno, que se demuestran a cada paso en su interés infantil por cuestiones de rima, acento, sinalefa, etc., podían haberle llevado lógicamente al campo de los líricos modernistas, tan innovador en semejantes asuntos métricos. Pero, no. Unamuno escoge lo no tocado por esos poetas, usa trucos y recursos de poeta interesado por la forma, pero recursos y trucos distintos de los muchos que los modernistas tenían en juego. E incluso en el terreno temático, parece obrar a veces por reacción: «El ciprés y la niña» (*Poesías*, Bilbao, 1907, pág. 222) semeja una anti-«Sonatina»; el soneto «Templo de carne» (*Rosario de sonetos líricos*, soneto 34) diríase el reverso de una mortal Venus modernista.

Por lo demás, Baader elige unos cuantos ejemplos unamunianos que, si tienen no poco de retóricos, poquísimo o absolutamente nada tienen de modernistas. En especial la reiteración y la interrogación retórica en Unamuno no son módulos modernistas: la reiteración es peculiaridad suya, de la que hay infinitos ejemplos en su prosa; la interrogación concatenada es un típico recurso romántico. Todavía menos verosímil, a nuestro parecer, es considerar un «Musterbeispiel für modernistischen Stil» un soneto unamuniano, del que Baader cita estos versos:

Hilo el negro toisón de la quimera,
nube que ciñe con su manto suave
a la argentada Luna, y que a la nave
de mi magín da velas de carrera.

Hilo el negro toisón, siempre en espera
de que la hebra algún día se me acabe,
y en ese día se me dé la llave
de la puerta de allende la frontera...

El «toisón de la quimera» y la «argentada luna» son dos clichés románticos, especialmente el segundo. El resto de los dos cuartetos, por su duro ajuste de rimas y acentuación y sus imágenes prosaicas, está muy lejos de la fantasía elevada y la aristocracia expresiva del modernismo. ¿Qué modernista hubiese hablado de «magín» a no ser en tono humorístico? ¿Qué modernista llevaría esa imagen del hilar un sueño hasta el extremo, por demás prosaico, de decir que espera que se le acabe la hebra?

No, Unamuno decididamente no fué modernista en nada: ni en su concepción de la poesía, ajena al culto supremo de la Belleza, ni en su lenguaje e instrumental lírico, cuyas voluntarias o involuntarias caídas en lo prosario y doméstico se aprecian a cada paso.

Pero basten estas notas, únicas en que hayamos de expresar discrepancias con respecto a algunas interpretaciones de Baader. El objeto principal del estudio de éste, el poeta Salinas, queda, justo es decirlo, perfectamente analizado y comprendido. Y para analizarlo y comprenderlo termina Baader la parte primera de su trabajo sopesando la influencia de Juan Ramón Jiménez en Salinas, hecho lo cual se acomete con pormenor el estudio de la obra poética de éste (primeros libros, libros de amor, lírica última) y de su obra narrativa y dramática.

El «tema vital» de toda la obra saliniana es para Baader el de la relación entre la poesía y la realidad. Ya en *Presagios* se asiste al esfuerzo del poeta por centrase a sí mismo entre su Yo y la realidad en torno, por crear a través de la obra de arte una realidad espiritual nueva. En el segundo libro de Salinas, *Seguro azar*, seis años posterior al primero, ha sido habitual encontrar un aflujo de realidad externa mayor y más extenso, que demostraría, sobre todo en los motivos del caos, el desorden, el azar y en el tono prosaísta de muchos términos técnicos, científicos o de la actualidad del mundo moderno. Pero Baader, con buen cuidado y puntuales comprobaciones estilísticas, nos hace ver la «spiritual reality» que en este libro madura y se va definiendo: una realidad acorde con las leyes naturales, pero con el sentido matemático de una figura ideal («ideales Gebilde»); una realidad constituída según las leyes del mundo exterior, pero que no se limita a darnos retratos de esa realidad que nos rodea, sino que quiere ser y es mundo interior, afirmación ideal de un alma apoyada en lo real sólo en la medida en que este suelo le es necesario para cumplir su aventura hacia lo absoluto.

Muy acertadas son también las explicaciones de Baader a propósito de las huellas de la filosofía fenomenológica en la poesía de Salinas, sobre todo en *Fábula y Signo*, y acerca del sentido centrífugo del humor saliniano en ésta y en toda su obra: humor tendente a aligerar aquellas formas de gravedad que oprimen al hombre en el mundo moderno.

Detenidas y perspicaces son las interpretaciones del autor en torno a los libros de poesía amorosa, que constituyen la parte más conocida y celebrada de la obra de Salinas. Clara y rigurosamente expuestas vemos aparecer las principales facetas que caracterizan esas obras centrales: el ansia de despojar a la amada y al amor de todas sus implicaciones y complicaciones esenciales, en *La voz a ti debida*; la «salvación por el cuerpo», el erotismo armónico, en

Razón de amor. Baader, sin forzada intención previa, sino al compás de sus aclaraciones probadas e imparciales, nos va convenciendo del carácter individual, real y sentido, humanísimo en fin, del «amor» saliniano y del proceso de integración armoniosa que va experimentando este amor desde el predominio del afán casi místico de negar lo mortal y corpóreo hasta esa glorificación erótica y lírica que lo carnal recibe en el cántico *Razón de amor*. Frente a Spitzer, que interpretaba la «amada» en la poesía de Salinas como un puro concepto o un fenómeno de conciencia del Yo (vid. págs. 142 y 166), Baader reacciona en el sentido mencionado y nos entrega un Salinas que, no ya en su obra tardía, indiscutiblemente «humanizada», sino en su producción del período bautizado por Ortega como de «deshumanización del arte», tiene un germen y un sentido último intensamente humanos. Falta hacía una visión crítica como la de Baader para reconocer al fin la poesía de Salinas libre de ese prejuicio de cerebral y fría que ha venido padeciendo. Porque si es indiscutible que la sobriedad formal de la poesía saliniana, su frecuente juego de abstracciones, su afán introspectivo y sus escarceos pronominales ostentan a primera vista una superficie conceptista (Baader quizá no ha reparado mucho en esta impresión total que se desprende del estilo de Salinas), también es indiscutible que Salinas, como Baader deja perfectamente demostrado, es un gran poeta del amor, uno de los mayores poetas amorosos por su altura espiritual y la intensidad y gracia nueva de su canto. Un Domenchina pudo tildarle de «poeta desamorado» (2), pero es que a Salinas hay que verlo en la línea de Garcilaso y Bécquer, no en comparación con los arrebatos sensuales, eróticos o panteistas de un Lorca, un Neruda o un Aleixandre.

Los últimos capítulos del libro de Baader se ocupan breve, pero muy atinadamente, de la lírica última de Pedro Salinas, en que se extrema esa tendencia constante del poeta a hacer de su arte una aventura hacia lo transcendental y absoluto, y de su obra narrativa y drámatica, que queda así por primera vez críticamente evaluada y estudiada en conjunto.

Podríamos señalar multitud de aciertos interpretativos de este trabajo, por ejemplo: la conjunción del método de investigación a través del «tema vital» del poeta con el método de apreciación progresiva y cronológica de la obra integral, la riqueza de observaciones estilísticas, la extensa cultura literaria y filosófica de que hace oportuno aprovechamiento el autor (así, al esclarecer ideas de Salinas a partir de Spranger y de Scheler, pensadores que hubieron de ser familiares a nuestro poeta), etc. Contentémonos, sin embargo, con decir, para terminar, que entre los varios estudios que la bibliografía alemana ha dedicado a nuestra espléndida lírica contemporánea en los últimos años, este estudio de Horst Baader no cede en interés y calidad a ninguno.—GONZALO SOBEJANO.

UN LIBRO DE MARIO AMADEO SOBRE LA CONVIVENCIA INTERNACIONAL

Mario Amadeo es una de las personalidades más descollantes de Hispanoamérica en el campo del Derecho Internacional y uno de los más entusiastas intelectuales del ideal de la comunidad hispánica de naciones. Nacido en Argentina en el año 1913, siguió la carrera de Abogado, ingresando después en el Cuerpo Diplomático. Fué Secretario de Embajada ante la Santa Sede y el

(2) J. J. DOMENCHINA: *Crónica de Gerardo Rivera*, Madrid, 1935, pág. 88.

Gobierno uruguayo, y más tarde Consejero de Embajada en Santiago de Chile. Su actividad diplomática le llevó a ocupar el cargo de Director de Asuntos Políticos en el Ministerio de Relaciones Exteriores y, en 1942, a figurar como Asesor de la Delegación argentina en la Conferencia de Cancilleres americanos de Río Janeiro.

El Presidente provisional, General Eduardo Leonardi, le designó para ocupar el cargo de Ministro de Relaciones Exteriores y Culto.

Acendrado hispanista y uno de los más eminentes teóricos de la unión entre las naciones iberoamericanas, ha dado a conocer su pensamiento a través de numerosas revistas y publicaciones, discursos y conferencias. Fué Co-director de la revista «Sol y Luna» y Director de la revista de la Facultad de Derecho de Buenos Aires. Profesor de Derecho Internacional Público en la capital argentina y en la Escuela Superior de Guerra Naval.

Su discurso del 12 de octubre de 1954, día de la Hispanidad, en Zaragoza, constituyó una de las primeras formulaciones concretas del programa a seguir para dar forma al ideal de unión iberoamericana. Su obra «Ayer, hoy y mañana» es su planteamiento sereno de la actual situación argentina y sus perspectivas futuras. Vió agotarse la primera edición en el plazo de una semana y ha sido uno de los grandes éxitos editoriales argentinos de este año.

El libro (1) fué escrito por cumplimiento de obligaciones docentes; sin embargo, su mismo tono provisional le da ciertos valores de obra dinámica e inmediata, ya que no se trata sino de indicar los problemas vitales que plantea la presente coyuntura internacional a las naciones hispanoamericanas, y por esta razón, va destinado a la juventud hispanoamericana.

El libro parte de dos principios fundamentales: afirmar contra el internacionalismo tópico, la realidad viviente de la nación, y contra toda forma de nacionalismo anacrónico, el hecho de que la nación ya no constituye el único y final proyecto de vida social de nuestra época. Estas metas, para las cuales el Estado nacional es el camino necesario, pueden ser muy diversas: una idea política, una aspiración social o étnica, la conservación de determinadas formas de cultura. Y si bien una determinada nación puede—en virtud de su poderío material encabezar la defensa de esos ideales, su logro pleno ya no puede cumplirse en el plano nacional. Porque ninguna nación, por grande que sea, puede hoy reclamar la exclusiva supremacía en la representación de las principales aspiraciones de nuestro tiempo.

Individualizar los caracteres de los agregados humanos más amplios que el Estado, naciones en las cuales esas aspiraciones se realicen, es el tema de este libro. Esas nuevas agrupaciones no se aglutinarán como las actuales organizaciones internacionales, alrededor de fórmulas racionalistas y abstractas, sino precisamente sentidas por los pueblos que las integran. Así, sin perder personalidad ni sus rasgos diferenciales, cada nación que lo sea de verdad tenderá a aproximarse a sus afines para afirmar sus valores y defender su existencia. «Con la nación, más allá de la nación», será la fórmula política de los tiempos futuros.»

El primer capítulo del libro va dedicado a trazar una reseña histórica, en el que se describen las relaciones entre los pueblos a través del tiempo, el origen de la comunidad internacional moderna, los supuestos en que se funda y, por

(1) Mario Amadeo: *Por una convivencia internacional.* Bases para una comunidad hispánica de naciones. Instituto de Cultura Hispánica, Madrid, 1956.

último, se establecen las vigencias sociales cristianas como base del ordenamiento internacional.

El apogeo de la convivencia internacional es objeto del capítulo segundo, en el que se trata de «Las Reglas de Juego» de la vida internacional. El respeto de la soberanía y la conciencia de la unidad. Carácter político de la guerra; Derecho a la neutralidad. La política de equilibrio y el «Dominio reservado». La observancia de los tratados; la responsabilidad del Estado. Las formas exteriores de la vida internacional, culminación del Derecho Internacional Clásico.

La crisis de la convivencia internacional viene estudiada en el capítulo tercero, señalándose la guerra de 1914 y sus resultados, la segunda guerra mundial y las últimas tentativas de solución. Se refiere después a la caída de los supuestos clásicos en el Derecho Internacional y la crisis de las vigencias sociales cristianas.

En los capítulos cuarto y quinto se aportan diferentes perspectivas y soluciones, tratándose de la restauración de los valores cristianos, la superación del Estado nacional, la hegemonía de las grandes potencias, la indeterminación del hombre contemporáneo frente a las normas de vida internacional y, sobre todo, el concepto de regionalismo, punto clave de este libro.

Los regionalismos son para Mario Amadeo agregados humanos dotados de caracteres espirituales raciales y psicológicos comunes que tienden a congregarse en el plano político para la defensa de sus valores e intereses, destacándose, por tanto, su carácter predominantemente espiritual, su homogeneidad cultural y una cierta comunidad física.

A continuación, el autor trata el tema del panamericanismo, refiriéndose especialmente a las relaciones argentinas y norteamericanas para después describir la comunidad hispanoamericana y el papel que dentro de ella corresponde a la República Argentina.

Por último, en una serie de apuntes se reúnen dos trabajos del autor de índole monográfica, relativos a la doctrina del Derecho Internacional y a la comunidad hispánica de naciones; este segundo, objeto del discurso ya citado del 12 de octubre de 1954.—R. Ch.

Vicente Gaos: *La poética de Campoamor.* Editorial Gredos. Madrid.

Campoamor, 1955.—Para Narciso Alonso Cortés el bestseller del siglo xix fué *Doloras,* de Campoamor. «El imperio poético, según D'Ors, de Campoamor se extendía, como es sabido, a todo el mundo hispánico, donde su doble claudicación, cultural y jurídica—el escritor renunciaba en vida a los derechos de la distinción de mente, a la vez que a los de la propiedad intelectual—, le había abierto los zocos de la popularidad con los mercados de la baratura» (*Campoamor. Novísimo Glosario*). La generación del 98 condenó la poesía de Campoamor y con ella, implícitamente, sus teorías. La misma actitud han mantenido los hijos y nietos de Azorín, Baroja o Maeztu. «Poeta de estética periodística, bodas, bautizos, entierros, viajes en expreso», decía Lorca. Pero, hecho curioso, algún espíritu agudo previó un deslindamiento en la obra total de Campoamor: a un lado, el poeta; a otro, el teórico. De cualquier forma, el segundo aspecto nunca alcanzó gran difusión y, por tanto, era el que más ur-

gentemente—urgencia relativa—necesitaba ser revisado. El libro de Vicente Gaos cumple ese cometido.

En el capítulo primero de su trabajo considera la ideología de Campoamor. Ocurrencias felices y pensamientos valiosos sobre puntos concretos aparecen organizados en un sistema, tal vez excesivamente rígido. En carta a Clarín, 3 de abril de 1883, decía: «Creo que todo escritor está obligado a reducir sus ideas a cuerpo de doctrina, y más siendo escritores tan descarados con los demás, como usted, ella (Pardo Bazán) y yo, por el orden con que los escribo.») Y Campoamor insistirá muchas veces en su pretensión sistemática, en la madurez de su pensamiento y en la armonía entre sus principios y versos. Según Gaos, anima a todo ese cuerpo doctrinal un evidente panesteticismo: el arte constituye el centro de cualquier preocupación; en la realidad concreta le interesan los problemas de estructura y cómo se integran los elementos en el poema. Puede incluirse a Campoamor entre los filósofos de tendencia racionalista, aunque, en su caso, sin menosprecio del idealismo; de ahí su interpretar la filosofía como metafísica, de corto vuelo, y el alto puesto que, en su sistema, ocupan la poesía y el sentimiento religioso, por encima de los cuales sólo coloca el arte—una idea llega a su plenitud convertida en imagen— ¿Representa Campoamor fielmente a su época? Gaos contesta en sentido negativo. Habría sido interesante aducir textos de otros escritores—Valera, Clarín, Menéndez Pelayo—para mayor precisión. Aunque Gaos no estudia los versos, acude a ellos, más de una vez, con el deseo de aclarar ideas. Creo que la consideración de ambos aspectos habría permitido descubrir la falsa armonía defendida por Campoamor entre teoría y práctica. ¿Carece de fundamento la crítica de que Campoamor es incorrecto formalmente? ¿Valora el teórico la forma y el poeta la contradice? A primera vista no hay tal armonía: niega valor a la prosa y escribe, en estilo prosaico, versos; manifiesta su desvío ante las exigencias del público vulgar y le pierde el afán de ganarse el aplauso incondicional del gran público. De cualquier modo, en la teoría abundan el juego de palabras, el escamoteo de la reflexión grave y ponderada, las ideas expuestas dogmáticamente. Gaos resume bien el sistema de Campoamor, sistema poco original, en nuestra opinión.

En el segundo capítulo estudia Gaos el ideario de Campoamor como crítico. También aquí inclina favorablemente la balanza hacia el lado del poeta. Sobrevalora los ejemplos citados en la página 52 y algunas opiniones discretas. ¿Puede deducirse algo de que Campoamor estimase los versos de Manrique, de fray Luis de León y de Garcilaso? Extraña, por el contrario, que comprendiera a Arriaza y no a Herrera; que juzgase modesto y superficial el madrigal de Cetina y a Balmes, pensador mediocre. Parece excesivo atribuir a Campoamor «capacidad de apreciar la belleza dondequiera que la hubiese y sin prejuicios de escuela» (pág. 57) y «tino excelente».

El capítulo tercero lleva como epígrafe «originalidad e imitación». Nada nuevo dice Campoamor aquí. Lo mismo sucede en otras materias estudiadas en los capítulos siguientes (el poeta y el proceso creador; el arte por la idea; composición y elementos de la obra de arte; estilo, lenguaje y métrica; la poesía y la prosa).

Gaos ha desarrollado con facilidad y acierto el tema. El poeta de hoy ha pretendido salvar las teorías del poeta de ayer. Desconfío mucho—opinión personalísima—que las páginas de Gaos hagan cambiar, en 1957, el juicio tradi-

cional sobre Campoamor. En carta a Juan Valera escribía, el 8 de abril de 1883, Menéndez Pelayo: «Aquí no se ha publicado nada estos días fuera de una estrafalaria *Poética* de Campoamor, en que se preconiza el arte de hacer versos prosaicos de intención trascendental, censurándose de paso, y no sin gracia, el amaneramiento que llaman por acá lenguaje poético.» Valera contesta: «Esa *Poética* de Campoamor excita mi curiosidad; será la proclamación y legalización de la barbarie.» En 1910 Ortega y Gasset (*OC.*, I, 155-159) opina sobre el libro *La Metafísica y la Poesía*: «Nada sacamos, efectivamente, de este librito, que nos aproxima una pulgada a la esencia de la metafísica y de la poesía o a la esencia de su mutua relación. Este pequeño volumen es perfectamente inofensivo.» Creo que la generación actual subscribiría estas palabras lapidarias de D'Ors: «Entre las bellas mentes que decoraron la España de su tiempo, fué la de Juan Valera, sin duda posible, la más perfumada de inteligencia. Sabe y huele a buen habano. Al lado suyo la de Campoamor nos hace el efecto de un Farias.».—A. CARBALLO PICAZO.

JOSÉ MANUEL CABALLERO BONALD: *Anteo*, «Los Papeles de Son Armadans», IV, Madrid-Palma de Mallorca, 1956.

A los intentos de Manuel Machado por hacer trascender la poesía literaria (dicho sea así para entendernos) hasta la vena popular andaluza, mal llamada «flamenca» muchas veces, siguió el inverso intento de Federico García Lorca, que en su *Poema del Cante Jondo* procuró transportar a la poesía culta aquella otra, privativa, particularísima, del folklore del Sur. Ahora, y en igual línea, nos llega este *Anteo*, tercero y también bastante conseguido abordaje al problema de conectar seriamente el cante andaluz y la poesía española. La empresa es ciertamente difícil, y sus resultados, como en los casos de Manuel Machado y García Lorca, son muy considerables, habida cuenta de las múltiples dificultades que presenta la pretendida conexión, cuyas características son tan arduas (y necesitadas de una exposición mucho más extensa que la de esta nota) que seguramente no escaparán ni a quienes ignoren la densidad, el misterio y la entidad del cante andaluz, asunto planetario, coto cerrado, distante de cuanto no sea su propio y entrañable ensimismamiento.

El *Anteo* de Caballero Bonald, publicado en primorosa separata de los «Papeles de Son Armadans», no es más que un anticipo del libro de igual título que el poeta prepara lenta y amorosamente y del que ahora nos entrega los cuatro poemas dedicados a la soleá, seguiriya, martinete y saeta.

La subjetiva introversión poética a que J. M. C. B. viene derivando desde su último libro, «Memorias de Poco Tiempo» (y de la que ya había claros indicios en su anterior y primero, «Las Adivinaciones»), cobra aquí expresión aún más rotunda, favorecida ahora por la oscuridad capital, casi inaccesible, del tema, cuya secreta condición mítica esclarece ya el título mismo de *Anteo*, aquel dios que, como el cante, se alimentaba de la tierra.

Anteo, pues, lleva hasta la palabra poética las sordas y complejas sustancias del cante, sus signos y sus misterios, *dando* literariamente lo que, en realidad, es puro caos emocional. Así, las seguiriyas...

..que entretejen
la antigüedad con la inminencia,
juntan el heroísmo a la renuncia.

O en los martinetes, más abrasados por dentro que por el fuego de las fraguas en que nacieran...

Trémulo son como el de cáñamo
bajo la lluvia, el martinete
se golpea a sí mismo, se entrechoca
como el mar con el mar...

Y en la estrofa final de «La Saeta», donde encontramos los mejores versos de este adelantado *Anteo*:

.....................................entre sedientos
vítores, inválidas culturas, fué la pompa
rindiendo pleitesía al enterizo.
bastión de la saeta...

Celebraríamos, sin embargo, advertir en el *Anteo* futuro y definitivo, libro que se promete tan verdadero e interesante, una raya de humanización o digamos *sentimental*—en la más alta acepción de la arrastrada palabra—que, produciéndose, tampoco dañase la condición, naturalmente hermética, de estos nuevos y excelentes poemas sobre el cante.—FERNANDO QUIÑONES.

L. BRUMMEL: *Los catálogos colectivos. Problemas y organización.* «Manuales Bibliográficos de la Unesco», núm. 6. Unesco. París, 1956, 104 págs.

Con el fin de suscitar iniciativas en todos los países, la Unesco ha publicado en versión española la obra titulada *Los catálogos colectivos.* Lleva la firma de L. Brummel, director de la Real Biblioteca de los Países Bajos y una personalidad en estas disciplinas, en cuya difusión coopera con enorme esfuerzo la Federación Internacional de Asociaciones de Bibliotecarios. El volumen presenta una reseña histórica con la descripción de los trabajos realizados en los principales países y especialmente en Alemania, Gran Bretaña, Países Bajos, Suiza, Estados Unidos, Canadá y Francia.

En sus páginas los especialistas encontrarán abundantes consejos sobre la forma de preparar catálogos generales y especiales, fichas y sistemas de coordinación de las compras que efectúan las distintas bibliotecas de cada país. Por catálogo colectivo ha de entenderse aquel que registra en un orden único de sucesión los fondos de dos o más bibliotecas, y su objeto es el de poder utilizar con la máxima eficacia la riqueza contenida en los distintos centros de lectura. La empresa no es fácil, pues puede incurrirse en defectos considerables, y en éstos, el de llegar a un *crecimiento indefinido que imposibilite el asimilar todas las noticias bibliográficas que se van formando.*

La tercera parte del volumen explica los distintos tipos de catálogos locales, nacionales y regionales, la forma de selección de las bibliotecas participantes y de los materiales, sistemas alfabéticos y otras aplicaciones, y en los restantes capítulos se relacionan las formas de funcionamiento de los catálogos colectivos con un detalle muy interesante sobre las operaciones que se han

ido realizando a cargo de las distintas bibliotecas nacionales. El resultado de estas gestiones es impresionante aun para quienes no tienen nada que ver directamente con estos servicios. Su eficacia depende de modo primordial de la forma en que se utilice el personal empleado en esta labor. El National Union Catalog de Washington, con un total de 12.590.000 fichas, dispone de nueve bibliotecarios y nueve auxiliares. El de Filadelfia cuenta con cuatro millones y medio de títulos y las consultas se multiplican para atender a toda clase de problemas bibliográficos. El Catálogo colectivo de La Haya responde a más de 90.000 consultas por año, y el de Berna a más de 35.000. La amplitud de los ejemplos presentados da idea de las corrientes variadas que se presentan; tal es el caso de Francia, en donde la organización ha seguido unos cauces quizá más liberales, atendiendo el carácter más independiente de las bibliotecas interesadas en esta gestión.

Afecta el volumen singularmente a los países de habla española y portuguesa, a quienes especialmente va dedicada la presente edición, como medio para lograr un mejor conocimiento de los recursos bibliográficos que componen los fondos bibliotecarios de los respectivos países.—C.

ENRIQUE BAGUÉ y JUAN PETIT: *La Baja Edad Media*, Editorial Seix y Barral, S. A., Barcelona.

En su colección «Historia de la Cultura Española», la Editorial Seix y Barral, de Barcelona, nos había ofrecido ya un volumen dedicado a la Alta Edad Media. El volumen que ahora acaba de aparecer trata de la Baja Edad Media y constituye uno de los más interesantes que han llegado últimamente a nuestras manos.

La Editorial que lo publica ha hecho un meritorio esfuerzo para llevar a cabo una obra completa, entendiendo por tal aquella que reuniese la opinión de dos especialistas de la reconocida solvencia de don Enrique Bagué y don Juan Petit, conocidos ampliamente por diversos libros de investigación histórica, y la inclusión de una documentación gráfica tan completa que el lector se encuentra ante un verdadero monumento al arte de la Baja Edad Media.

Cada vez más libros de arte han recabado un apéndice gráfico que informe cumplidamente al lector, que agrande visualmente el testimonio aportado. Grandes críticos de arte, como André Malraux, han reconocido la ayuda que la reproducción viene a representar para el estudio, confiriendo a la lectura una dimensión de documento vivo que se yergue ante él y que inevitablemente completa su visión. En su extraordinaria obra *Les voix du silence*, Malraux es explícito a este respecto al afirmar que «Un museo imaginario se ha abierto, que llevará hasta el extremo la confrontación incompleta impuesta por los verdaderos museos: respondiendo a la llamada de ésos, las artes plásticas inventaron su impresión».

En el libro *La Baja Edad Media* el apéndice gráfico inserto es completísimo. Sin embargo, la inclusión de un apéndice en el libro *La Baja Edad Media* no ha sido hecha de un modo informativo, sino que ha obedecido a una íntima vocación de los autores: la de enlazar sutilmente episodios literarios medievales con una representación artística de los mismos, debidamente analizada en

el texto. Y el resultado acrecienta todavía el fin que los autores se propusieron al añadir las páginas de documentación gráfica al libro.

Una rigurosa visión histórica de la época tratada preside el trabajo, y en esta visión nos parece notable el esfuerzo de los autores por completar los habituales tratados históricos, en los que se descuida, en muchas ocasiones, la aportación del Levante español. Un especial cuidado ha movido a nuestros investigadores a ofrecernos una completísima panorámica histórica, en la que la presencia de Cataluña y Aragón ha sido debidamente estudiada bajo un prisma nuevo de indudable vigencia histórica

La obra de los señores Bagué y Petit viene, en este aspecto, a insertarse en la línea de una nueva escuela histórica catalana, que cuenta ya con nombres tan prestigiosos como los de J. Vicens Vives y A. Durán y Santpere.

El libro de los señores Bagué y Petit nos parece un documento imprescindible en el futuro estudio de nuestra Historia del Arte, a la que aporta una visión esclarecedora y un nuevo ángulo de consideración necesario para una pupila total.

Nos parece un deber destacar, en el ámbito de la obra, las páginas y las consiguientes ilustraciones que los autores han dedicado al estudio de la Religión medieval, que han escogido para su estudio. El capítulo que explica y que nos proporciona traducciones plásticas de vivencias religiosas fundamentales y el que expone exhaustivamente el cuadro de las principales creencias religiosas nos parecen modélicos y sobresalientes en el total conjunto.

En resumen, creemos que no puede dejar de recomendarse una obra que viene a aportar una visión nueva y que viene a completar eficazmente la historiografía medieval española.—JAIME FERRÁN.

INDICE GENERAL DEL VOLUMEN XXX

NUMERO 85 (ENERO 1957)

En hojas de color, el trabajo sobre *Jorge Carrera Andrade*, original de ANGEL SERRANO AGUIRRE, con el cual ha alcanzado el Premio «Nuestra Señora de Guadalupe», otorgado por el Colegio Mayor Hispanoamericano de igual nombre, de Madrid. Portada y dibujos del pintor español MORENO GALVÁN.

NUMERO 86 (FEBRERO 1957)

Páginas

ARTE Y PENSAMIENTO

BRÚJULA DE ACTUALIDAD

NUESTRO TIEMPO:

SECCIÓN DE NOTAS:

SECCIÓN BIBLIOGRÁFICA:

Portada y dibujos del pintor español ANTONIO LAGO RIVERA.

NUMERO 87 (MARZO 1957)

Páginas

ARTE Y PENSAMIENTO

BRÚJULA DE ACTUALIDAD

SECCIÓN DE NOTAS:

SECCIÓN BIBLIOGRÁFICA:

Portada y dibujos del pintor español ANTONIO CARPE.